



L'image des humanistes au XVI^e siècle à travers l'étude de leurs portraits

Lucie Houille

► To cite this version:

Lucie Houille. L'image des humanistes au XVI^e siècle à travers l'étude de leurs portraits. Histoire. 2012. dumas-00738562

HAL Id: dumas-00738562

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00738562v1>

Submitted on 4 Oct 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'image des humanistes au XVI^e siècle *à travers l'étude de leurs portraits*



Lucie HOUILLE

Directeurs de recherche : Philippe HAMON, Jean-Marie LE GALL

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier :

mes directeurs de recherche, Jean-Marie Le Gall pour m'avoir offert l'opportunité de travailler sur ce sujet et Philippe Hamon pour son accompagnement et son soutien durant ces deux dernières années ;

mes amis, plus particulièrement les deux Camille, l'une pour son accueil, sa gentillesse et nos tête-à-tête si captivants et l'autre qui en trois ans a réussi à me connaître par cœur et a toujours été là, dans les bons, comme dans les mauvais moments ;

ma famille, surtout mes parents et mes deux sœurs qui ont dû me supporter (le mot est faible) tout au long de ce master et qui, malgré tout, ont su m'épauler, m'encourager et m'aimer ;

ma cousine Sandrine pour qui de simples mots de remerciements semblent bien dérisoires au regard du soutien quasi quotidien dont elle a fait preuve à mon égard. Des appels téléphoniques réconfortants, qui resteront gravés.

INTRODUCTION

Le portrait est le moyen, selon l'humaniste italien Léon Battista Alberti, « de rendre présent [...] ceux qui sont absents, mais aussi de montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants, de façon à les faire reconnaître »¹. Même si les humanistes n'ont pas eu besoin de leurs portraits pour passer à la postérité, il est néanmoins opportun de s'attarder sur ce témoignage iconographique de leur existence et de leurs activités. Effectivement, ce mémoire a pour but de se pencher sur l'image des humanistes au XVI^e siècle. Il vise à étudier la représentation de ces hommes de lettres à travers leurs portraits. Si la mise en place de bornes géographiques ne semble pas nécessaire, les humanistes où qu'ils soient nous intéressant, une délimitation chronologique s'impose. Si l'étude porte principalement sur le XVI^e siècle, elle s'étend en réalité sur deux cents ans : des années 1450 environ aux années 1650. Ce choix permet ainsi d'appréhender l'évolution de l'effigie des humanistes durant un large XVI^e siècle et permet aussi d'incorporer un plus grand nombre de ces derniers dans le corpus.

Il s'avère nécessaire pour comprendre le sujet de revenir sur le terme d'humaniste. Tout comme humanisme, il s'agit de mots que n'utilisaient pas les Modernes. Ils employaient le terme *umanista* lorsqu'ils devaient évoquer ces hommes qui s'adonnaient aux *studia humanitatis* (« études d'humanité ») ou *humaniores litterae* (les « humanités »). Ce mot *umanista* apparaît en Italie au XV^e siècle² et se répand progressivement en Europe. En France, on a mention de ces « humanistes » dès les années 1520³. En 1526 par exemple, le syndic de la Sorbonne Noël Bédac désigne sous ce terme Lefèvre d'Étaples et Érasme notamment dans la préface de ses *Annotations contre Lefèvre et Érasme*⁴. Bédac explique que les humanistes se nomment ainsi eux-mêmes, montrant par là même que ces hommes ont bien conscience de former un groupe à part dans la société de leur temps.

Ce sentiment d'être une véritable communauté identifiée et identifiable contribue à la mise en place d'un phénomène majeur dans l'histoire intellectuelle de l'Occident moderne : la création de la République des lettres, un état singulier dépassant les frontières politiques et religieuses et qui serait formé autour de ces lettrés. Mais qui sont ces humanistes ?

Ce sont des savants, des érudits cherchant dès le XIV^e siècle à restaurer l'Antiquité grâce à un retour aux sources (*ad fontes*). En effet, avant de chercher à transmettre ou à

¹ Cité dans : POMMIER (E.), *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières*, Paris, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », Gallimard, 1998, p. 41.

² LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe. XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, p. 3.

³ JOUANNA (A.), *La France de la Renaissance*, Paris, Perrin, 2009, p. 25.

⁴ Références citées dans : DE LA GARANDERIE (M.-M.), *Christianisme et lettres profanes. Essai sur l'humanisme français et sur la pensée de Guillaume Budé*, Paris, H. Champion, 1995, p. 179-180.

interpréter les textes dans un souci de vulgarisation, le premier travail de l'humaniste est de découvrir ou redécouvrir les textes comme objets matériels. L'étude approfondie des langues leur permet de traduire, avec plus de véracité, les textes anciens et donc de mieux se réapproprier les savoirs. Les humanistes considèrent cette quête de la connaissance et l'étude des *bonae litterae*, des « belles-lettres », comme un moyen nécessaire pour accéder aux qualités forgeant la dignité de l'homme et qui font de ce dernier un meilleur Homme. La recherche de cet épanouissement de l'individu justifie le choix des humanistes d'affirmer leur foi en l'être humain et de le placer au centre de leurs préoccupations. Mais l'étude de l'Homme est complexe car elle s'étend sur plusieurs champs de recherches. Ainsi les humanistes se caractérisent aussi par leur volonté d'un projet de formation globale¹. En effet, si une partie du savoir recherché est accessible grâce aux anciennes disciplines du *trivium* (grammaire, dialectique et rhétorique) et du *quadrivium* (arithmétique, musique, géométrie et astronomie), les humanistes ne se cantonnent pas seulement à ces dernières. De nombreux domaines tels que l'art, l'histoire, la littérature, la médecine, le droit ou bien encore la religion sont visités et étudiés par ces hommes de lettres pour venir compléter et enrichir leur savoir.

Malgré leur grande érudition, les humanistes sont très peu nombreux dans les Universités. Pour Pierre Chaunu, cela s'explique par le fait que les humanistes forment un cercle assez fermé, une sorte de caste qui s'oppose parfois aux castes savantes, au système scolastique et au pouvoir des Universités². À cause de ces affrontements, une partie d'entre eux est cantonnée à des emplois moins prestigieux et souvent moins rémunérateurs que des postes universitaires ; ainsi certains sont des précepteurs plus ou moins célèbres, d'autres participent à l'administration ou au gouvernement de leur pays, d'autres encore deviennent religieux... Les activités que les humanistes exercent sont donc d'une grande diversité. Le corollaire de ce constat est la difficulté à les répertorier et à les identifier en tant qu'humaniste. Comme ils ne font pas partie d'une institution ou d'une administration commune, il n'existe pas de registre ou liste qui regrouperaient leurs noms. La typologie de l'humaniste, décrite plus haut, est le résultat du travail des penseurs contemporains et des historiens postérieurs qui ont tenté de saisir l'identité de ce groupe et ce sont les différents critères de cette typologie qui ont facilité l'identification d'un individu comme humaniste et qui ont permis son incorporation au corpus.

Ces hommes, qui se distinguent par leur culture et leurs savoirs, méritent, selon ce qu'expose un des leurs, l'humaniste portugais Francisco de Holanda (1517-1585) dans son

¹ MAILLARD (J.-F.), PORTALIER (M.), KECSKEMETI (J.), *L'Europe des humanistes (XIV^e-XVII^e siècles)*, Paris-Turnhout, CNRS-Brepols, 1995, p. 7.

² Sur ce point lire : CHAUNU (P.), *Le temps des Réformes. Histoire religieuse et système de civilisation. La crise de la chrétienté, l'éclatement, 1250 – 1550*, Paris, Fayard, 1975, p 298.

traité sur l'art (*Do tirar polo natural*, 1549), de se faire portraiturer. Ce faisant, les humanistes participent ainsi au développement croissant de l'image durant la Renaissance.

Effectivement, le XVI^e siècle et plus largement la Renaissance sont des périodes où la place des images, dans les sociétés européennes, ne cesse de s'accroître. Pourtant, l'image à cette époque est le plus souvent associée aux controverses et aux affrontements idéologiques liés à la Réforme. Cependant, malgré les réserves, qui sont régulièrement mises en avant, de la pensée réformée à l'égard des images de culte, l'image trouve dans ces siècles d'ébullition intellectuelle et de grandes découvertes le moyen de se développer. L'imprimerie n'est qu'un exemple, mais sans doute un des plus éloquents quand il s'agit de comprendre pourquoi et comment les images se multiplient à cette période : les petites représentations gravées sont désormais très facilement reproductibles. Cet épanouissement de l'image ne se remarque pas seulement dans les pays catholiques, les réformés en profitent et y participent comme les autres¹.

Cet essor est dû en grande partie au fait que l'image est, selon la formule de Grégoire le Grand, le « livre des illettrés ». Même si les images peuvent requérir un certain niveau de connaissance pour être déchiffrées, elles délivrent néanmoins un message à tous ceux qui les regardent : ce message peut être erroné ou incomplet, mais il a le mérite d'exister. Cette richesse iconographique nouvelle est donc un moyen, pour les populations de l'époque qui ne savent pas lire, d'accéder en partie à la politique, à la culture ou bien à la religion...

Ce phénomène de développement de l'image va engendrer de plus en plus de travaux de réflexion, sur l'art en général, mais aussi sur le portrait en particulier. On a déjà cité le traité de Francisco de Holanda, mais on se doit aussi d'évoquer l'un des premiers traités sur la peinture, le *De pictura* de Léon Battista Alberti datant de 1436 et dédié à Brunelleschi : un « petit ouvrage » sans précédent où il expose son souhait de légitimer la peinture et d'en faire une expression de l'humanisme². La Renaissance devient donc une période de théorisation de l'art et du portrait en écho à cette progression de l'image dans les sociétés.

Une image dont il faut d'abord expliciter ce qu'elle recouvre. La définition la plus communément admise c'est qu'il s'agit de la représentation, de la reproduction visuelle d'un objet réel... Dans les dictionnaires actuels, sous l'entrée image se trouve souvent la mention du reflet, ce qui rejoint la définition que donnait Platon. Pour lui, l'image est *un* reflet du réel. Cela sous-entend qu'il y a de la part du « créateur », du « producteur » de l'image une interprétation du réel : l'image n'est pas le réel, elle représente une de ses facettes. Suite à

¹ DAUMAS (M.), *Images et sociétés dans l'Europe moderne. 15^e-18^e siècle*, Paris, A. Colin, 2000, p. 7.

² POMMIER (E.), *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p.40.

cette définition, deux types d'images se distinguent : les images mentales et les matérielles¹. Le corpus de ce mémoire se compose principalement de celles de la dernière catégorie. Néanmoins, les images mentales, qui peuvent être créées autour des portraits, ne doivent pas être exclues de l'étude. Garder leur existence à l'esprit permet d'enrichir l'arrière-plan de l'étude, qui se fonde, malgré tout, surtout sur des supports matériels.

Les images sont donc une véritable source de renseignements pour l'historien et le portrait, objet principal de l'étude de ce mémoire, ne déroge pas à cette règle. Le portrait offre un vaste champ de recherches. Bien sûr, il sert avant tout à représenter une personne, mais il renseigne aussi sur d'autres éléments tels que le groupe et le rang social du portraituré par exemple. Mener ce type d'analyse iconographique, c'est autant s'intéresser au corps, à l'aspect physique de ces intellectuels qu'à leurs postures, leurs gestes et expressions, ainsi qu'à tout ce qui les entoure. À travers l'étude des portraits d'humanistes, se révèle ce qui les caractérise, les distingue en tant qu'hommes mais aussi en tant que membres d'un groupe. Car les peintures, médaillons, gravures ou autres restent des moyens sûrs pour les lettrés d'exprimer leur quête d'une identité sociale². Les liens entre humaniste et portrait sont donc très forts. La simultanéité des deux phénomènes, que sont l'apparition de l'humanisme et le développement de l'image, fait ressortir plus nettement encore l'intérêt de ce sujet. Il s'agit d'identifier et de classer les caractéristiques d'un groupe d'hommes phares de la Renaissance, via le portrait, ce genre tout à fait particulier et dont la pratique s'affirme à cette même époque.

Cette étude s'inscrit, en effet, dans le contexte général et artistique bien spécifique de la Renaissance, un terme qui est loin d'être simple à définir. Mais, plus encore que la définition de ce concept, ce qui entraîne des débats dans la communauté historienne, c'est le mot lui-même de Renaissance qui fait question. Il existe, effectivement, un véritable débat historiographique autour de ce terme et de nombreux historiens remettent régulièrement en cause son utilisation. Ce mot, employé par Giorgio Vasari dès 1550 dans ses *Vies des artistes*³, a été remis au goût du jour au XIX^e siècle par Michelet comme le montre Lucien Febvre, pour désigner le vaste mouvement culturel qui vit le jour à partir du XV^e siècle approximativement et qui « correspondrait à un renouveau éclatant des lettres et des arts antiques, à l'éclosion d'une nouvelle vision de l'homme et de l'univers, ainsi qu'au développement de l'individualisme »⁴. C'est cette idée de renouveau, de renaissance qui pose

¹ DELPORTE (C.), GERVEREAU (L.), MARECHAL (D.) (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris, Nouveau monde éditions, 2008, p. 15.

² DAUMAS (M.), *Images et sociétés dans l'Europe moderne. 15^e-18^e siècle*, Paris, A. Colin, 2000, p. 133.

³ VASARI (G.), *Vies des artistes. Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, B. Grasset, 2007.

⁴ LEPELTIER (T.), « La Renaissance existe-t-elle ? Réflexions à partir de Michelet », *La revue des livres*, 2000 p. 1.

problème et qui est remise en question notamment par les historiens médiévistes qui y voient une dépréciation de leur période.

Cependant, même si la notion de Renaissance apparaît discutable à des degrés divers (terme, dates, causes, caractères essentiels...), les Modernes sentent qu'ils sont en train de vivre quelque chose de nouveau et en témoignent. Ainsi, Rabelais, dans une de ses lettres¹, écrit qu'il est heureux d'être né dans « un siècle si plein de lumière ». En effet, à partir de la seconde moitié du XV^e siècle, l'Europe connaît des bouleversements dans de nombreux domaines. Selon Jean Delumeau, grand historien spécialiste de la Renaissance, celle-ci serait une grande marche en avant pour l'Europe. Raymond Bloch reprend ces propos en soulignant que cette période voit une véritable promotion de l'Occident et montre l'avance que prend ce dernier sur les civilisations parallèles². Et il est vrai que dans de nombreux domaines, des innovations techniques voient le jour : l'exemple de l'imprimerie cité plus haut est celui qui vient en tête le plus rapidement quand on songe à l'impact de cette découverte sur la société du temps. Mais il existe de nombreux autres exemples tels que l'essor de la navigation qui va ainsi permettre la multiplication des découvertes de nouvelles terres, l'horlogerie ou bien encore l'amélioration des techniques de gravure... C'est aussi durant cette époque que naissent les premiers sentiments de conscience nationale. Le XVI^e siècle voit aussi se mettre en place la Contre-réforme catholique qui vise à endiguer les réformes protestantes.

Et puis, la Renaissance s'exprime aussi au travers d'un renouvellement artistique que les Modernes perçoivent. Certains ressentent même le besoin d'en écrire l'histoire, tels Giorgio Vasari³ puis Karel Van Mander⁴. Ce sont ces individus qui font prendre conscience que l'on assiste, en Italie, depuis le XIV^e siècle à la *Rinascita* des arts. Durant le XVI^e siècle, ce mouvement se répand de l'Italie au nord de l'Europe, avant de muter progressivement à partir de la fin du XVI^e siècle. La Renaissance est donc une période de grande effervescence et le mouvement humaniste est sans doute un des courants intellectuels les plus caractéristiques de cette époque, tout comme le développement du portrait est un des points essentiels de l'art de la Renaissance. Ainsi, les principaux termes du sujet sont des éléments essentiels à la définition de la période étudiée.

Le retour sur ces termes clés montre également comment ce mémoire conduit à travailler au carrefour de l'histoire culturelle et de l'histoire de l'art. Quant au choix d'utiliser

¹ Une lettre, datée de 1532, dédiée à son ami André Tiraqueau et qui a été placée en tête d'un de ses ouvrages. Cité dans : JOUANNA (A.), *La France de la Renaissance*, Paris, Perrin, 2009, p. 9.

² DELUMEAU (J.), *La civilisation de la Renaissance*, Paris, Editions Arthaud, 1984, p. 5.

³ VASARI (G.), *Vies des artistes. Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, B. Grasset, 2007.

⁴ VAN MANDER (K.), *Le Livre des peintres. Vie des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

des sources iconographiques, il permet d'amener à visiter des terrains encore peu connus. Car si depuis bien longtemps les historiens ne se contentent plus de voir les sources iconographiques comme des illustrations à leurs recherches, comme des agréments à leurs démonstrations réalisées à partir d'archives écrites¹, l'image comme objet d'étude offre encore aujourd'hui un goût de nouveauté.

Aborder le thème des humanistes sous cet angle différent, celui de l'image, est donc apparu séduisant et pertinent. En effet, les analyses historiques consultées pour ce travail de recherche sur les humanistes sont majoritairement, voire pour certaines entièrement, traitées à partir des écrits et des productions littéraires ou scientifiques de ces derniers. Il en existe peu qui s'attardent sur leur image et sur ce mouvement intellectuel par le biais de leurs représentations iconographiques. De la même manière, le genre du portrait est certes l'objet de plusieurs ouvrages, mais qui ne s'arrêtent pas toujours aux bornes chronologiques de ce mémoire et encore moins sur la figure de l'humaniste. Ce constat recoupe tout à fait les constatations de l'historiographie actuelle énumérées plus haut qui rappellent que durant de nombreuses années, les historiens ont bâti leur discipline autour de l'écrit, mais que cependant cette logique tend à s'infléchir et que l'on voit apparaître des sources différentes parfois sujettes à des difficultés d'interprétations. De ce fait, ce mémoire centré sur l'iconographie et la sémiologie entre dans ce mouvement.

Ce travail de recherche vise donc à mieux comprendre les différentes relations qu'entretenaient les humanistes, ces hommes typiques de la Renaissance avec le portrait, genre artistique qui se développa à cette même époque. Il tente également de répondre à d'autres questions et notamment celle de voir comment les humanistes sont représentés dans leurs portraits et quels « messages » transmettent ces images.

Dans un premier temps, dans cette étude, il s'agit de réaliser une mise en perspective de ces portraits d'humanistes pour comprendre au mieux la construction du corpus et les liens qui s'établissent entre ces hommes de lettres et leurs différentes représentations iconographiques. Ensuite, dans une seconde partie, grâce aux « codes » de représentations de l'humaniste, l'image type de ce dernier est dressée. Elle comprend son aspect physique, mais aussi ses particularités vestimentaires ou bien encore sa posture... Enfin, la dernière partie révèle en quoi les portraits des humanistes apparaissent comme de véritables fenêtres ouvertes sur la période de la Renaissance et sur l'humanisme lui-même.

¹ DELPORTE (C.), GERVEREAU (L.), MARECHAL (D.) (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris, Nouveau monde éditions, 2008, p. 7.

PARTIE 1 : DES SOURCES AU CORPUS. UNE MISE EN PERSPECTIVE DES PORTRAITS D'HUMANISTES.

Le travail de recherche d'un historien commence généralement avec ses sources. En effet, si l'analyse porte sur un corpus, l'élaboration de ce dernier requiert en amont un long travail d'inventaire. Sans une étude relativement détaillée des sources, la construction et la délimitation d'un sujet ne sont pas réalisables. L'orientation iconographique de ce mémoire encourage d'autant plus à un retour et à un questionnement sur les sources dans une première partie. Les images, bases de l'étude, sont des supports particuliers qui entretiennent une relation singulière avec l'histoire ; et cela implique de fait une méthodologie spécifique mêlant diverses disciplines pour les traiter.

Le premier distinguo à relever est que ces images ne sont pas des sources par nature. Nos portraits d'humanistes deviennent des sources car nous leur attribuons cette valeur et choisissons d'en faire usage comme telles. Comme le dit Joseph Morsel¹, ce qui fait la source, c'est son utilisation en tant que source, et non une qualité intrinsèque d'origine. Par conséquent, effectuer une mise en perspective des portraits d'humanistes et comprendre les tenants et aboutissants du corpus, revient à s'interroger sur l'histoire qui entourait ces effigies avant que cette fonction ne leur soit attribuée. Les images se doivent d'être replacées dans leur contexte historique. Ainsi le « parcours de vie » des portraits, qui s'étend de leur commande jusqu'à leur réception par les contemporains en passant par leur élaboration sur différents supports par des artistes plus ou moins reconnus, révèle des questions essentielles à la compréhension générale du sujet. Cette première partie s'attache donc à décrypter au mieux cet objet iconographique qu'est le « portrait » ainsi que tout ce qui l'entoure en le replaçant également dans son époque. Effectivement, son développement durant la Renaissance en fait un événement important et révélateur de l'état d'esprit de la période et éclaire de fait le choix des humanistes de se tourner tout naturellement vers ces supports.

Ces portraits qui servent de sources, une fois regroupés, forment le corpus principal du mémoire. Ils ne sont donc plus des spécimens isolés, mais des composants d'un ensemble qui se doit de respecter certaines règles. Et la délimitation du corpus par différents critères, qu'ils soient chronologiques, géographiques ou autres, mérite également une attention particulière dans cette première partie de présentation et de définition du sujet. Les critères d'inclusion et d'exclusion permettent ainsi d'esquisser une grille de lecture. La première partie constitue donc une première approche vers une problématique connectant les trois termes du sujet.

¹ MORSEL (J.), *L'historien et « ses » « sources »* [article en ligne], consulté le 10 mai 2011, [<http://edoc-histoire.univ-paris1.fr/sources.pdf>].

I-/ Retour sur la genèse du sujet.

A/ Une enquête iconographique.

La mise en place d'un corpus iconographique n'est pas une tâche aisée, surtout lorsqu'il s'agit de rassembler un type d'image très précis tel que les portraits d'humanistes. Le travail de recherche commence donc par une longue enquête qui passe par le dépouillement de plusieurs types de sources permettant la récupération des images. Ces dernières ne sont pas les supports habituels des historiens et pourtant, leur utilisation en tant que sources historiques est de plus en plus fréquente.

1. Images et historiens.

Traditionnellement associées à l'histoire de l'art, les sources iconographiques ont longtemps été écartées du champ d'étude historique pour ne servir que de simples illustrations. Cependant, les images ont progressivement réussi, notamment à partir des années 1980, à obtenir un statut égal aux sources écrites : c'est-à-dire celui d'objet d'étude. Cependant, des précurseurs avaient utilisé les images comme sources bien avant. Effectivement dans certains domaines, voire plus généralement pour certaines périodes historiques, le recours aux supports iconographiques est essentiel pour travailler. Il n'est pas étonnant de constater que les premiers à s'être tournés vers l'étude des images, ce sont les historiens des périodes où les sources écrites n'abondent pas. Par exemple, les antiquisants se sont servi très tôt des « images sculptées » sous forme de frises sur les frontons des temples pour établir certains faits, comprendre certains rites ou les déroulements de cérémonies religieuses importantes... D'autres renseignements ont également pu être récoltés grâce aux différentes effigies et/ou à d'autres « images » présentes sur les coins qui servaient à façonner les monnaies antiques. Déjà ici, les images ne servent plus seulement d'illustrations. En effet, en établissant des comparaisons entre ces sources singulières et les supports écrits plus habituels, l'historien peut confirmer, infirmer ou simplement compléter son propos. Profitant de ces études avant-gardistes, les autres périodes historiques vont s'ouvrir peu à peu à ce nouveau champ d'étude. Les colloques qui ont été organisés à partir de la fin des années 1980 sur les liens entre l'image et l'histoire, tel que celui qui s'est tenu à Paris Censier en mai 1986¹, démontrent la volonté de certains chercheurs de réfléchir sur la place tenue par ces sources jusqu'alors peu ou pas exploitées.

¹ GRÜNBLATT (C.), LOUVET (J.-R.), *Image et histoire : actes du colloque Paris-Censier de mai 1986*, Paris, Publisud, 1987.

Ces dernières soulèvent aussi des questions méthodologiques nouvelles, notamment en ce qui concerne la constitution du corpus et son traitement, car comme pour les sources écrites, les sources iconographiques se doivent d'être critiquées. Cependant comme le souligne Philippe Hamon¹, les images possèdent leurs codes propres qui diffèrent des codes de l'écrit ou même de l'oral. Par conséquent, l'historien doit s'adapter à son nouveau support de travail. Si la méthodologie critique a dû être adaptée à la discipline de l'histoire, elle n'a pas été construite ex-nihilo. En effet, pour traiter ces images, les historiens ont emprunté des méthodes et des notions à plusieurs disciplines : à la sémiologie évidemment, mais aussi à l'histoire de l'art par exemple. Cependant, si certains points d'approches sont communs entre toutes ces disciplines, il existe également des variations dans la façon d'analyser l'image.

En effet, les historiens de l'art ont tendance à étudier l'image comme une œuvre unique, comme un aboutissement, alors que les historiens comme le font remarquer Marie-France Auzépy et Joël Cornette, se doivent de replacer l'image « dans le temps et dans la société en étudiant le contexte de sa production et les conditions de sa réception »². Même si les portraits sélectionnés sont des œuvres d'art et qu'il ne faut pas oublier de prendre en compte leur dimension artistique, les images doivent être envisagées tout autant comme des sources de renseignements historiques dans ce mémoire. Le portrait gravé d'Érasme (n°23) ne doit pas être seulement examiné comme un magnifique exemplaire de taille-douce montrant la dextérité et le talent de Dürer pour cette technique ou bien uniquement analysé pour sa construction. Cette gravure permet également d'obtenir des informations sans doute lacunaires mais précieuses sur l'humaniste et son époque. Cette représentation du lettré à la date de 1526 met en scène Érasme avec un visage bien plus marqué que sur ses autres portraits collectés, un portrait qui est jugé peu ressemblant par l'humaniste d'ailleurs. Relever un tel détail est primordial. Une analyse purement artistique aurait laissé de côté ce renseignement. Pourtant il est déterminant, laissant entrevoir les déboires et difficultés qu'a rencontrés Dürer pour réaliser cette œuvre. Il n'a en effet pas pu effectuer les séances de pose avec le lettré et s'est donc reposé sur une ancienne esquisse et une médaille réalisée par Metsijs. L'image conduit donc ici à s'interroger sur la préparation du portrait par l'artiste : fait-il appel à des esquisses préalablement réalisées ? Travaille-t-il à partir d'une autre œuvre ? ... A contrario, l'analyse historique ne doit pas faire disparaître le côté artistique de l'œuvre qui apporte aussi des éléments pertinents. En effet, l'aspect esthétique du portrait est intimement lié à l'organisation et à la composition de l'image. Ainsi, la répartition des différents éléments, la mise en valeur de certains, ou bien encore les couleurs utilisées...

¹ HAMON (P.), *L'Or des peintres. L'image de l'argent du XV^e au XVII^e siècle*, Rennes, PUR, 2010, p. 17.

² AUZÉPY (M.-F.), CORNETTE (J.) (dir.), *Des images dans l'histoire*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2008, p.8.

servent aux peintres à attirer l'œil du spectateur sur telle ou telle partie du corps ou sur un objet présent dans le décorum pour aiguiller la réflexion vers le sens qu'il a voulu donner au portrait. Un sens qu'il a pu décider de son propre chef ou bien qui a été choisi par le commanditaire de l'œuvre. La contextualisation de l'œuvre se révèle donc très importante. Les analyses artistique et historique s'imbriquent sur de nombreuses questions. Même si contextualiser les portraits s'avère compliqué car certains éléments sur leur commande ou sur leur réception ne nous sont pas parvenus, il faut donc tenter de le faire de la meilleure façon, car c'est en réinscrivant l'œuvre dans son époque que l'on peut déchiffrer son sens au mieux.

D'ailleurs le sens de l'œuvre reste, en plus de la méthodologie, un des points qui fait débat sur l'utilisation de l'image comme source historique. Les désaccords proviennent, dans un premier temps, du flou qui existe sur la définition même de l'image comme on l'a vu précédemment. Peut-on tirer des conclusions sur une image qui transmet seulement une certaine part de réel ? Effectivement, l'artiste représente une réalité et non pas la réalité. Il transmet ce qu'il perçoit, ce qu'il voit. Mais est-ce que le visible et le réel sont la même chose ? Est-ce que le visible retransmet véritablement la réalité ? Poser dans un décor précis en étant habillé pour l'occasion, n'est-ce pas déjà toucher et transformer la réalité ? En plus de ce questionnement entre la réalité et le visible, il existe une autre difficulté : celle de déceler la volonté de certains commanditaires ou artistes de modifier le réel pour donner une image précise, dans notre cas de l'humaniste. Sans d'autres sources pour comparer, il est parfois ardu de détecter ces modifications volontaires du réel et cela complique grandement l'analyse. D'autre part, les difficultés d'interprétations sont accentuées par le potentiel polysémique des images. En effet, si l'image parle plus que les mots, c'est qu'elle délivre rapidement un premier message : un sens premier souvent considéré comme étant relativement évident pour ceux qui visionnent l'image. Mais il existe bien souvent aussi des significations supplémentaires qui se cachent dans l'image et que seul un destinataire ou un groupe bien défini de personnes va pouvoir décoder. Le problème n'est donc pas de ne pas donner à l'image le crédit d'être porteuse de sens, mais bien qu'elle puisse en donner plusieurs ce qui rend difficile son interprétation lorsqu'elle est retirée de son contexte qui n'est parfois pas évident à connaître. Cette polysémie peut conduire le spectateur à créer plusieurs images mentales de l'image matérielle qu'il a vu, ou bien encore différents spectateurs ne se seront pas construits forcément la même image mentale après avoir vu l'œuvre, ce qui pose des problèmes pour évaluer la réception de cette dernière. Sans compter que les sens qui viennent à l'esprit à notre époque ne sont pas forcément les mêmes que ceux qui venaient aux contemporains de l'œuvre. Et c'est là une des difficultés auxquelles doit faire face l'historien.

Il doit tenter de garder au maximum un regard critique sur ces images et ne pas se laisser submerger par les différents sens qu'elle peut révéler.

La complexité d'interprétation et les soucis de méthodologie qui ne sont pas encore totalement réglés nourrissent effectivement les débats entre historiens de l'art et historiens, et parfois entre les historiens eux-mêmes. Toutes les questions ne sont pas encore tranchées entre spécialistes. Cependant, grâce à toutes les recherches et études menées sur l'image par les précurseurs et ceux qui les ont suivis sur cette voie, aujourd'hui, l'image, ce nouvel « outil de compréhension de l'histoire, a gagné en légitimité »¹. Et même si elle peut être enrichie et complétée par des sources écrites, l'image est de moins en moins perçue comme une simple illustration. De plus, l'intérêt de la source iconographique c'est qu'elle est avant tout un espace de définition des normes, alors qu'on la voit souvent seulement comme un lieu d'enregistrement des pratiques² (c'est d'ailleurs ce dernier point qui pose des problèmes d'interprétation du réel). L'image, et en l'occurrence le portrait, reste donc un formidable témoignage sur l'existence de ce groupe d'hommes que sont les humanistes et sur les différents codes établis pour et / ou par leur groupe.

2. Des sources diverses.

Un travail de recherche se juge dans un premier temps sur ses sources. Pour cette étude, deux grandes catégories se sont distinguées au fur et à mesure du dépouillement : les sources imprimées et celles proposées en ligne sur Internet. De par son orientation iconographique, ce mémoire se retrouve au carrefour de multiples disciplines. Et à cette multiplicité de disciplines s'ajoute également une multiplicité des ressources et des supports. Aucun lieu physique réel ou virtuel ne regroupe à ce jour tous les portraits d'humanistes, ni même une grande partie. Au vu de l'éclatement des lieux - ressources, la collecte des sources peut paraître assez fastidieuse et cela a effectivement parfois été le cas. Néanmoins, 211 portraits ont été collectés pour composer le corpus principal. Ce chiffre pourra bien entendu augmenter suite à d'autres recherches, mais il est d'ores et déjà significatif et permet d'appréhender convenablement le sujet et d'établir une liste des codes en vigueur dans la représentation des humanistes au XVI^e siècle.

Pour constituer cette galerie d'effigies, la consultation de nombreux ouvrages s'est donc avérée nécessaire. Ces « ouvrages sources », plus que des livres d'histoires, sont souvent des publications où figure la mention « art » ou « histoire de l'art ». L'intérêt, des essais sur le portrait ou sur l'art en général à l'époque moderne, réside dans le fait, qu'ils présentent bien

¹ DELPORTE (C.), GERVEREAU (L.), MARECHAL (D.) (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris, Nouveau monde éditions, 2008, p.10.

² HAMON (P.), *L'or des peintres. L'image de l'argent du XV^e au XVII^e siècle*, Rennes, PUR, 2010, p. 24.

souvent en parallèle à l'exposé une sélection plus ou moins importante de représentations. On pense, par exemple, aux écrits de Norbert Schneider¹ ou du spécialiste du portrait renaissant qu'est Lorne Campbell². Ce dernier a, d'ailleurs, coécrit récemment avec Miguel Falomir *Renaissance faces*³, un ouvrage qui fait suite à l'exposition du même nom et qui présente des reproductions photographiques, de très bonnes qualités, d'œuvres plus ou moins connues. Effectivement, la notoriété du portrait est un point important lors du dépouillement car avec ce genre d'ouvrages assez générique sur l'art ou sur le portrait à la Renaissance, on repère assez vite des occurrences des mêmes représentations célèbres déjà commentées à de nombreuses reprises.

Pour trouver des portraits moins souvent reproduits, il faut donc aller chercher dans d'autres types d'ouvrages tels que les catalogues d'expositions ou de collections ainsi que les monographies compilant l'œuvre d'un artiste. Arrêtons-nous un instant, par exemple, sur le livre d'Alexandra Zvereva qui présente la collection des Clouet de Catherine de Médicis⁴. Cette étude permet de découvrir près de quatre-vingt-dix dessins conservés au musée Condé et ayant été restaurés à l'occasion d'une exposition. Les monographies, qui regroupent la totalité ou une grande partie des œuvres d'un même artiste, s'avèrent parfois aussi très riches. C'est notamment le cas lorsqu'il s'agit d'artistes étant reconnus pour leur talent de portraitiste à leur époque, tel Titien. Plusieurs ouvrages, catalogues d'expositions ou non, présentent les œuvres de ce dernier : *Titien portraitiste*⁵ ou bien *Titien, le pouvoir en face*⁶. Les livres qui se concentrent sur une technique artistique particulière peuvent aussi fournir des portraits intéressants, c'est le cas par exemple de l'ouvrage sur l'œuvre gravée de Dürer⁷. Ces différents types de publications offrent un plus pour la recherche. Puisque les œuvres présentées sont souvent classées, ordonnées par thèmes, cela permet un gain de temps dans le dépouillement. De plus, les portraits sont, la plupart du temps, accompagnés de notices assez bien renseignées. Les mêmes informations reviennent régulièrement : le titre de l'œuvre indiquant ainsi souvent le sujet représenté, l'auteur, les dimensions du portrait, la date de sa création, la technique employée... Parfois, le lieu de conservation de l'œuvre est également mentionné. Cependant, pour un grand nombre de portraits, nous possédons seulement les

¹ SCHNEIDER (N.), *L'art du portrait. Les plus grandes œuvres européennes, 1420-1670*, Cologne, B. Taschen, 1994.

² CAMPBELL (L.), *Portraits de la Renaissance. La peinture des portraits en Europe aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Hazan, 1991.

³ CAMPBELL (L.), FALOMIR (M.) [et al.], *Renaissance faces : Van Eyck to Titian*, Londres, National Gallery Company, 2008.

⁴ ZVEREVA (A.), *Les Clouet de Catherine de Médicis. Chefs-d'œuvre graphiques du musée Condé*, Paris, Somogy, 2002.

⁵ CARRATU (T.), ROWLEY (N.), *Titien portraitiste*, Paris, Gallimard, 2006.

⁶ MUSEE DU LUXEMBOURG, *Titien, le pouvoir en face*, Paris, Skira, 2006.

⁷ RENOARD DE BUSSIERE (S.), *Albrecht Dürer : œuvre gravé*, Paris, Paris musées, 1996.

informations basiques et les renseignements fournis sont en grande majorité lapidaires, c'est d'ailleurs d'autant plus vrai pour la catégorie des sources qui suivent.

Effectivement, dans les sources imprimées, il existe une catégorie à part : il s'agit des livres datant de l'époque moderne et illustrés par un ou plusieurs portraits. Ces livres illustrés peuvent être aussi bien des œuvres d'humanistes agrémentées par un portrait unique de l'auteur, que des recueils de vies regroupant différentes personnes. C'est le cas, par exemple, des *Vrais pourtraits et vies des hommes illustres*¹ d'André Thèvet ou bien encore des *Vrais portraits des hommes illustres*² de Théodore de Bèze. Les vies d'artistes de Giorgio Vasari³ ou de Karel Van Mander⁴ permettent aussi de trouver des portraits d'artistes humanistes. Enfin, il faut aussi chercher du côté des *Elogia*⁵ de Paolo Giovio où sont reproduits en partie les portraits qu'il avait entreposés dans son musée de Côme (145 portraits d'hommes de lettres d'après Patricia Eichel-Lojkine⁶ dans les *Elogia*). Ces regroupements en série d'hommes illustres sont intéressants bien sûr car ils fournissent de la « matière » pour travailler : des portraits. De plus, comme le fait remarquer l'historienne Patricia Eichel-Lojkine dans son étude sur ces recueils de Vies avec portraits⁷, ces regroupements suggèrent que ces hommes illustres « reflètent des valeurs collectives [...] et donc qu'ils s'effacent comme personnes devant les valeurs qu'ils incarnent ». Cet effacement de l'individu, combiné à la logique sérielle que l'on trouve dans ces biographies collectives, peut éventuellement entrer en conflit avec le souci d'authenticité. Effectivement, certains portraits peuvent être utilisés pour représenter le même individu ou bien encore, on peut distinguer des ressemblances troublantes entre plusieurs individus... Dans ces sources, les informations fournies avec les portraits ne sont pas du même ordre que pour les précédentes : les commentaires critiques qui se trouvent dans les ouvrages contemporains sont généralement absents des livres illustrés de l'époque. Néanmoins, le plus souvent, le nom de l'humaniste, la technique utilisée et avec énormément de chance, le nom de l'artiste sont mentionnés. Sans indications contraires, la date du portrait est fixée grâce à celle de la publication du livre

¹ THEVET (A.), *Les Vrais pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens, recueilliz de leurs tableaux, livres, médailles antiques et modernes...*, Paris, Vve J. Kervert et G. Chaudière, 1584.

² BEZE (T. de), DUFOUR (A.), *Les Vrais portraits des hommes illustres : avec les 30 portraits supplémentaires de l'édition de 1673*, Paris, Champion, 1986.

³ VASARI (G.), *Vies des artistes. Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, B. Grasset, 2007.

⁴ VAN MANDER (K.), *Le Livre des peintres. Vie des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

⁵ GIOVIO (P.), ... *Elogia virorum literis illustrium, quotquot vel nostra, vel avorum memoria vixere, ex ejusdem musaeo (cujus descriptionem... exhibemus)... imaginibus exornata*, 1577.

⁶ EICHEL-LOJKINE (P.), *Le siècle des grands hommes. Les recueils de Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, Paris, Peeters, 2001.

⁷ EICHEL-LOJKINE (P.), *Le siècle des grands hommes. Les recueils de Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, Paris, Peeters, 2001, p. 12.

illustré. Les dimensions ne sont souvent pas renseignées, il faut donc mesurer les portraits soi-même. L'analyse des portraits retenus dans ces sources imprimées a été effectuée grâce à des photographies, car tous les ouvrages ne pouvant être empruntés, il était impossible de les scanner. Les photocopies ont été écartées car la reproduction était souvent de piètre qualité, de plus la couleur aurait été perdue, ce qui aurait réduit le champ d'étude et nuï à sa pertinence. Cependant, certaines effigies n'ont pu être trouvées qu'en noir et blanc dans ces sources imprimées. Internet a permis de retrouver en couleur certains de ces portraits mais cela n'a pas pu être possible à chaque fois. La récupération des sources en ligne s'avère, elle, moins compliquée.

Le recours à Internet a été déterminant pour élaborer le corpus. Plusieurs sites ont effectivement été très utiles, notamment les sites proposant des bases de données d'images telles que la base Joconde¹ ou celle de la Réunion des musées nationaux². Joconde est le catalogue collectif des collections des musées de France, accessible au public sur Internet sous la forme d'une base de données nationale. Ce catalogue regroupe, à la date du 13 février 2011, les fiches d'inventaire transmises par plus de 342 musées disséminés en France, sous forme de 442 200 notices d'objets illustrées ou non. Cette base de données régulièrement actualisée est pratique : les recherches se font par titre d'œuvre, mot-clé, auteur, sujet représenté, école de peinture, période... Une autre base très précieuse est celle créée par l'agence photographique de la Réunion des musées nationaux qui propose un catalogue en ligne de plus de 450 000 images d'art provenant des musées nationaux et régionaux français, ainsi que de prestigieuses collections étrangères. Les critères de recherche sont, pour la majorité, semblables à ceux de la base Joconde. Les notices de chaque objet étant régulièrement mises à jour, les informations sont souvent de bonne qualité et récentes, ce qui présente un avantage certain pour les recherches. Il est vrai que les notices sont la plupart du temps très bien renseignées et souvent très complètes. Les sources en ligne reprennent donc les mêmes éléments que les sources imprimées, mais leur avantage c'est la régularité : excepté pour l'auteur de l'œuvre, on a souvent plus de renseignements sur les portraits sur ces bases d'images que dans les catalogues ou autres sources imprimées. Sur la base Joconde, est même jointe souvent une petite description de l'œuvre avec, par exemple, la retranscription des éléments typographiques ou manuscrits. De plus, ces deux sites ont également comme qualité de proposer en plus d'une base de données, des dossiers thématiques et même des expositions virtuelles pour la base Joconde. Ces dernières sont effectivement d'excellentes sources quand leur thème se rapproche du sujet d'étude du mémoire.

¹ Base Joconde : <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>

² Base de l'Agence photographique de la réunion des musées nationaux : <http://www.photo.rmnm.fr/>

En complément des expositions présentées sur le site Joconde du Ministère de la culture, on peut aussi consulter celles de la BNF¹. La Bibliothèque nationale de France a, il est vrai, mis en place un site regroupant un nombre important d'expositions consultables en ligne qui sont regroupées par domaine ou thèmes. Même si la présentation des œuvres de l'exposition n'est pas totale, la recherche peut se révéler fructueuse. Comme les catalogues d'expositions, ces expositions virtuelles ont le mérite de replacer parfois les portraits parmi d'autres œuvres, ce qui permet de distinguer des caractéristiques communes ou spécifiques. Bien entendu, les expositions non virtuelles sont une autre ressource pour élaborer le corpus, mais aucun portrait récolté n'en est issu.

Pour revenir aux ressources disponibles sur Internet, il en existe bien sûr d'autres, comme le site sur le portrait de la Renaissance française² qui donne à voir entre autres une sélection de portraits organisés en galerie (à la date de rédaction du mémoire, cette galerie vient d'être mise en reconstruction). Il faut aussi mentionner le site des « Bibliothèques Virtuelles Humanistes »³, qui dépend du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance rattaché à l'Université François-Rabelais de Tours, et qui présente une section iconographie où se trouve une galerie de portraits. Sur ces deux derniers sites, la recherche est plus laborieuse car les images sont rangées les unes à la suite des autres et il n'y a pas moyen de faire une recherche précise. De plus, aussi bien le site des BVH que celui sur le portrait de la Renaissance présentent des notices très succinctes avec, parfois, seulement le nom du sujet représenté et la provenance de l'image. Enfin, autres sites sources précieux : la base de données Michael⁴ qui repose sur les catalogues nationaux des ressources numériques de différents pays de l'Europe ou bien encore les différentes bases ou catalogues mis en place par des musées spécifiques comme la base Atlas⁵ qui permet de consulter l'ensemble des œuvres exposées dans le musée du Louvre, soit près de 30000 œuvres. Le site de la National Portrait Gallery⁶ de Londres renferme aussi quelques portraits. L'atout de ces sources en ligne est de permettre une consultation beaucoup plus facile des portraits vu qu'on peut y avoir accès de n'importe où. De plus, la récupération des portraits est très simple, puisqu'il suffit d'enregistrer l'image qui nous intéresse directement sur l'ordinateur. Dernière base utile mais qui doit être maniée avec méfiance, c'est la base d'image commune de wikimédia⁷. Effectivement, elle permet de retrouver grâce au nom de l'humaniste des images et souvent

¹ Site des expositions virtuelles de la BNF : <http://expositions.bnf.fr/>

² Site sur le portrait de la Renaissance française : <http://www.portrait-rennaissance.fr/>

³ Site des « Bibliothèques Virtuelles Humanistes » ou BVH : <http://www.bvh.univ-tours.fr/>

⁴ Base Michael : <http://www.michael-culture.org/fr/home>

⁵ Base Atlas : <http://cartelfr.louvre.fr/>

⁶ Site de la National Portrait Gallery : <http://www.npg.org.uk/>

⁷ Base commune de Wikimédia : <http://commons.wikimedia.org>

des portraits qui lui sont associés. Cependant, il faut souvent croiser les données récupérées pour être persuadé de leur exactitude. Le point positif, c'est que de plus en plus de notices indiquent la source d'où provient l'image à la base, ce qui permet une vérification.

De cette présentation sommaire des sources, on retiendra en priorité leur diversité et l'hétérogénéité des informations qu'elles transmettent. La collecte des images amène à emprunter des canaux bien différents, que ce soit en version papier, ou via Internet et elle nourrit la phase de construction d'un échantillonnage de portraits. Mais, elle doit se doubler d'un apport d'ouvrages qui, eux, livrent une partie des outils qui permettent d'établir une grille de lecture. Même si ce mémoire reste avant tout une étude iconographique, il ne faut pas tomber dans le travers d'écarter, du simple fait qu'elles ne sont pas des images, d'autres types de sources qui permettraient d'éclairer le sujet. N'oublions pas que l'humanisme était une civilisation du Livre et de l'écrit et par conséquent, les humanistes ont laissé derrière eux de nombreuses traces écrites. On y découvre parfois des ressentis de l'époque sur le portrait, sur son utilisation par les humanistes, ou bien encore sur la place qui lui était accordée dans la société. Le dépouillement de ces sources n'étant néanmoins pas la priorité de cette étude iconographique, les renseignements qu'elles offrent ont plus été collectés au hasard de leurs rencontres. Pour donner un exemple de ces sources écrites, on peut citer par exemple les correspondances des protagonistes de l'époque.

En effet, les humanistes ont beaucoup écrit et certains d'entre eux ont laissé une énorme correspondance. Les compilations de correspondances des humanistes sont une source précieuse pour les historiens, elles permettent d'accéder à des détails du quotidien, à des questions matérielles, à des débats plus personnels sur des sujets qu'ils n'évoquent pas forcément dans leurs publications. Il est évident que les lettres des grands humanistes ont été beaucoup mieux conservées. Celles d'Érasme¹ restent sans doute les mieux connues et les plus étudiées, mais il en existe d'autres, comme celles de Guillaume Budé² par exemple. Les courriers d'humanistes, voire d'autres personnages de la période qui peuvent avoir émis des commentaires sur le portrait, permettent donc d'approcher différentes questions. En effet, à l'intérieur des échanges épistolaires sont abordés divers sujets. On peut sans doute trouver des références au commerce du portrait : les commandes, les prix, les délais, les exigences... C'est aussi un moyen de se renseigner sur les liens entre le commanditaire et l'artiste et / ou l'artiste et le portraituré. Dans certaines lettres, les humanistes peuvent ainsi donner leur avis sur un portrait d'eux ou pourquoi pas sur celui d'un autre. Enfin, l'étude de ces sources

¹ ERASME (D.), *La correspondance d'Érasme, traduite et annotée d'après le texte latin de l'« Opus epistolarum »* de P.S. Allen, H.M. Allen et H.W. Garrod, Bruxelles, University Press, 1968-1984.

² BUDE (G.), *Correspondances / Guillaume Budé, traduction, introduction et notes par Guy Lavoie*, Sherbrooke, Centre d'études de la Renaissance, Université de Sherbrooke, 1977.

annexes permet d'aborder les questions de réseaux d'amitiés chez les humanistes : mentions d'un portrait reçu d'un ami ou envoyé à un ami, l'utilisation du portrait comme témoignage de son amitié... On l'aura compris, les correspondances sont des sources qui regorgent d'informations. Néanmoins, il faut prendre en compte leur degré de subjectivité. En tant qu'observateur, il faut prendre du recul : ces sources apportent parfois des jugements très personnels et partiels, la réalité n'est pas forcément celle décrite dans ces lettres. Là encore, croiser les sources est d'une importance capitale. D'autres sources écrites ont également pu servir ponctuellement. Récits de vies, traités contemporains sur l'art... permettent également de compléter l'analyse sur ces représentations d'humanistes. À travers ces documents plus ou moins bruts ou travaillés, ce sont les mentalités du temps qui transparaissent et qui permettent d'entrevoir le contexte dans lequel les portraits du corpus sont apparus. L'élaboration de ce corpus majoritairement iconographique n'est pas exempte de difficultés, certes les problèmes de paléographie ne font pas partie du quotidien, mais il en existe d'autres.

3. Méthodologie et écueils rencontrés lors de la recherche.

Pour monter un corpus iconographique, il faut donc faire appel à un éventail assez important de sources. Accéder à ces dernières, mais aussi y trouver des informations fiables et établir une grille de lecture correcte, pour décrypter ce qui est pertinent, sont les écueils majeurs de ce type de recherches. En effet, la diversité des sources complique l'accès à celles-ci car elle entraîne une relative dispersion géographique : toutes les sources dont nous avons besoin ne se trouvent pas sur place. Le recours au Prêt Entre Bibliothèques (PEB) est obligatoire pour ce genre de sujet. Pour la documentation en ligne, l'obstacle n'est bien évidemment pas du même ordre. Même si les sources ne sont pas techniquement au même endroit, la consultation peut, elle, se faire d'un seul lieu grâce à un ordinateur relié au réseau. Mais là encore, la collecte n'est pas aisée, car la dispersion reste tout de même présente. Les différentes sources sont disséminées sur le réseau et il faut savoir où les chercher. C'est le principe même de l'arborescence Internet. La ressource internet devient de plus en plus vaste : de nombreux sites, pas toujours très bien référencés, apparaissent régulièrement. Si l'accès aux grandes bases de données est relativement aisé, il faut parfois suivre des jeux de piste pour trouver des adresses moins connues : un site en renvoyant à un autre... Cette dispersion sur Internet, mais encore plus des sources imprimées, implique des recherches assez longues et parfois infructueuses. La centaine de portraits collectés a souvent nécessité de fouiller un « lieu – ressource » à fond sans savoir si cela serait productif. Les journées entières sans dénicher de nouvelle effigie n'ont pas été rares. La découverte régulière de portraits similaires s'explique, quant à elle, par l'utilisation de sources de « seconde main » et non des sources

« brutes ». Il semble évident que tous ces ouvrages sur l'art ou ces catalogues d'expositions mentionnent les plus beaux portraits, les plus incongrus... Pour trouver les autres, il faut se diriger vers d'autres sources comme les livres illustrés, les monographies regroupant les œuvres complètes d'un artiste...

Le deuxième obstacle bien identifié, et dont il a été fait mention dans le catalogue des sources, est lié aux notices. Selon les lieux de collectes, elles peuvent être de plus ou moins bonne qualité et elles se montrent généralement incomplètes. Le dépouillement se complique aussi lorsque des notices, trouvées par le biais de différentes sources, offrent des renseignements contradictoires pour un même portrait. Le cas s'est produit, par exemple, pour les deux portraits très similaires réalisés par Holbein où l'on voit Érasme de Rotterdam de profil gauche en train d'écrire (Portraits N°22 et N°27). Dans le livre d'Aloïs Gerlo¹, le lieu de conservation des portraits était inversé. Les renseignements fournis par le site du musée du Louvre ont permis de lever les incertitudes sur le portrait qu'il conserve. Parfois ce problème d'incertitude surgit également au niveau des dates des œuvres, de l'artiste... En effet, le travail d'attribution des œuvres réalisés bien souvent par les historiens de l'art est loin d'être évident. Même si la signature d'un artiste apparaît sur le portrait, on n'est pas assuré qu'elle est de lui car certains artistes travaillaient dans des ateliers et par conséquent, il s'avère difficile de savoir s'il s'agit réellement du maître, d'un de ses élèves ou comme c'est plus souvent le cas d'un travail en commun entre l'artiste et ses employés. Les contradictions rencontrées au fil des différentes notices, mais plus souvent encore les lacunes de ces dernières sont de véritables freins lorsqu'il s'agit de remplir les fiches de renseignements pour chaque portrait.

En effet, accéder aux sources et réaliser le dépouillement, a pour but final d'établir une grille de lecture sommaire dans un premier temps, puis plus approfondie pour l'échantillon d'images collectées. En dehors des renseignements de présentation externe de l'œuvre que l'on a déjà cités (titre, humaniste représenté, date, artiste, technique utilisée, les dimensions, le lieu de conservation), d'autres éléments doivent être repérés, comme les vêtements portés, le décor, la présence ou non d'éléments écrits... Dès le dépouillement, il faut donc être capable de faire ressortir les différents éléments de lecture de l'image pour permettre une mise en place plus simple des statistiques. La difficulté principale est de juger de la pertinence des différents critères de la grille de lecture. En oublier un, qui serait fondamental pour l'analyse, complique les choses, car il faut par la suite revenir sur l'ensemble des portraits. Tomber dans le travers inverse, à savoir, relever le moindre petit élément pour l'incorporer à la grille d'analyse se révèle aussi parfois non justifié. C'est pour cette raison que certains critères

¹ GERLO (A.), *Érasme et ses portraitistes : Metsijs, Dürer, Holbein, Nieuwkoop*, B. De Graaf, réed. 1969.

relevés au début, ont été supprimés au fur et à mesure du dépouillement. Cette étape est importante car c'est elle qui permet de dessiner les futures délimitations des idées abordées.

Une fois la grille de lecture réalisée vient le temps d'analyser les images. Ici les principaux écueils à éviter sont ceux qui ont été évoqués dans la sous-partie sur les rapports entretenus par les historiens avec les sources iconographiques. Rappelons notamment que c'est le sens polysémique des images et leurs difficultés d'interprétations qui sont les principaux soucis. L'historien doit donc arriver à faire la part des choses entre les nombreuses et parfois très différentes interprétations effectuées par les historiens de l'art ou ses prédécesseurs. Une étude iconographique amène aussi à se questionner sur les différentes compétences requises. En effet, il faut faire appel à diverses disciplines et compétences pour bien analyser une image. La signification des couleurs ou des emblèmes ne sont pas des champs d'études qui font partie à la base des connaissances fondamentales de l'historien lambda, il faut donc se renseigner par le biais de différentes études sur le sujet. Si un mémoire iconographique soulève des difficultés propres à ses sources particulières, celles liées à l'écrit ne disparaissent pas pour autant. Effectivement, il n'est pas rare que certains portraits soient accompagnés d'une légende ou d'un petit texte à côté. Ce libellé est parfois d'époque et manuscrit. Des écritures peuvent également se trouver directement dans l'image par le biais d'une représentation de livre ou d'un autre objet, comme c'est le cas dans la représentation par Prospero Fontana de l'humaniste italien Floriano Moratti (n°31). Dans plusieurs portraits, on note également la présence d'encadrés : le portrait de Baldassare Castiglione par Jules Romain (n°2) en est un bon exemple. Enfin parfois, l'écrit n'est représenté que par une simple annotation ou griffe de l'artiste. Quand on ne rencontre pas de problèmes de paléographie particuliers, l'obstacle à franchir reste la traduction. Effectivement beaucoup de ces écritures sont en latin, voire en grec. Quand on a la chance d'avoir une notice ou une étude bien détaillée de l'œuvre le problème peut être résolu rapidement, mais ce n'est pas toujours le cas.

Pour finir cette partie qui revient sur la méthodologie adoptée pour ce mémoire et les écueils rencontrés, il faut porter un regard critique sur notre corpus. Au cours de notre navigation dans les sources écrites et Internet, une analyse rigoureuse a permis d'identifier et d'éviter les plus massifs de ces écueils. Néanmoins force est de constater que certains paramètres s'avèrent délicats à manier. C'est notamment le cas de l'exhaustivité de notre échantillonnage. En effet, l'étude pourrait être enrichie avec certains ouvrages non empruntables ; tel que celui de Thérèse Redier qui semble pouvoir offrir de nouvelles effigies. Mais néanmoins, il faut se rappeler un détail important que souligne Michel Vovelle « dans tous les cas, les corpus que l'on peut constituer sont par définition résiduels, épaves plus ou

moins riches échappées des vicissitudes de l'histoire »¹. Effectivement, même si quelqu'un arrive finalement à regrouper tous les portraits d'humanistes de la période qui nous intéresse dans un même corpus, il faut bien comprendre qu'il y a très peu de chance que ce dernier reflète la réalité. Les cinq siècles qui nous séparent du XVI^e siècle ont oublié progressivement certaines représentations de nos lettrés : certains ont pu être perdus, d'autres détruits ou bien ne sont toujours pas identifiés. Il faut donc arriver à atteindre un seuil assez significatif de nombre d'images afin que le corpus soit représentatif. Du moins afin que le corpus permette de tirer des conclusions valables.

Ces supports et questionnements méthodologiques étant posés, le déroulement de l'étude implique bien évidemment d'explicitier les différents termes du sujet. La démarche d'analyse a déjà commencé à poser quelques pistes : le portrait est-il vraiment le reflet de la réalité? Quels sont les critères pertinents à retenir pour broser un tableau de ce groupe d'hommes si particuliers? À mesure que les outils statistiques et d'analyse ont été mis en place, les interrogations se sont portées sur la définition de l'objet portrait et les délimitations chronologiques.

B/ Définitions de l'objet « portrait ».

Pour mieux comprendre et interroger l'échantillon des portraits retenus, il est nécessaire dans un premier temps de revenir et de comprendre ce qu'implique ce terme de « portrait ». Il convient, en effet, de présenter l'objet d'étude sur lequel repose le sujet du mémoire. Ainsi, les enjeux qui tournent autour de sa définition, puis la place qu'il occupe dans la société à l'époque étudiée et les liens qui l'unissent aux humanistes seront abordés dans cette partie.

1. Esquisses de la notion de portrait au fil des siècles.

«Il n'est ni possible ni souhaitable de tenter une définition trop précise du mot portrait »², écrit Lorne Campbell. Et pourtant, s'interroger sur cette définition permet de passer en revue différents éclairages, émanant des contemporains de l'époque, d'historiens, d'historiens de l'art, etc. Ceux-ci mettent en lumière que la notion et par là même ce qui est "portraiture" a beaucoup évolué. Si aujourd'hui, le mot portrait évoque la représentation d'une

¹ VOVELLE (M.), La demande de l'histoire dans le champ de l'iconographie », Institut d'histoire moderne et contemporaine, *Les historiens et les sources iconographiques*, Paris, CNRS, 1982, p. 17.

² CAMPBELL (L.), *Portraits de la Renaissance. La peinture des portraits en Europe aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Hazan, 1991.

personne au moyen d'une technique artistique telle que la peinture, le dessin ou bien encore la gravure, cela n'a pas toujours été le cas. Aux XV^e et XVI^e siècles, la terminologie française se rapportant au portrait a un sens très général. Le verbe « peindre » est lié à l'idée assez vague de représentation¹ et signifie tracer ou dessiner. Peindre ou contrefaire, c'est dessiner le contour de quelque chose au moyen d'un trait. Les origines légendaires de la peinture racontées par Pline l'Ancien vont dans ce sens. Une jeune fille amoureuse d'un soldat aurait, grâce au système de l'ombre portée, capté par un trait sur le mur la silhouette de son fiancé pour conserver son image lorsqu'il serait loin d'elle. Le renvoi au « trait » se retrouve aussi dans l'étymologie du terme « portrait » qui était déjà très employé durant le XVI^e siècle. « Portrait » ou « peindre » se disait en ancien français « pourtrait » ou « pourtraire », mots construits à partir de « pour », un préfixe à valeur intensive et de « traire » venant de « trait », et qui doit être compris dans le sens de dessiner². L'allusion au « trait » est aussi présente dans la terminologie italienne de l'époque. En effet, les Italiens de la Renaissance utilisaient pour « peindre », le verbe *ritrarre* qui signifie « donner la copie littérale, trait pour trait, de quelque chose » et le mot *ritratto* pour portrait.

On décèle au travers de ces définitions, qu'à l'époque, il ne s'agit pas uniquement de la représentation d'une figure humaine. Cette distinction n'apparaît qu'à la toute fin de la période qui nous intéresse, c'est-à-dire au début du XVII^e siècle. Dans les années 1610, on note cette spécialisation définitive du mot « portrait » pour la représentation d'une personne humaine dans des dictionnaires d'origines étrangères. En 1611, par exemple, le *retrato* est défini dans le premier grand dictionnaire espagnol comme étant l'image imitée d'un personnage. En France, même si on peut supposer qu'en ce début de XVII^e siècle, la même évolution du mot s'est produite, la confirmation par les grands ouvrages lexicographiques ne se fait qu'une soixantaine d'années plus tard. C'est André Félibien qui le premier dans son lexique spécialisé sur l'art³ en précise les nuances, il écrit que « le mot peindre est un mot général qui s'étend à tout ce qu'on fait lorsqu'on veut tirer la ressemblance de quelque chose ; néanmoins, on ne l'emploie pas indifféremment à toutes sortes de sujets. On dit le portrait d'un homme ou d'une femme, mais on ne dit pas le portrait d'un cheval, d'une maison ou d'un arbre. On dit la figure d'un cheval, la représentation d'une maison, la figure d'un arbre. ». La séparation, ici, de l'homme et des animaux, correspond à la théorie

¹ POMMIER (E.), *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 15.

² BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, *Portraits, singulier pluriel 1980-1990 : le photographe et son modèle*, Paris, Hazan, 1997.

³ FELIBIEN DES AVAUX (A.), *Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire propre à chacun de ces arts*, Paris, Coignard, 1676.

anthropocentrique « moderne »¹ qui succède à la vision médiévale qui considérait les animaux comme sujets de droit, c'est-à-dire comme des « personnes » à part entière à qui l'on pouvait intenter des procès... Quelques années plus tard pour Furetière², le portrait est la « représentation faite d'une personne telle qu'elle est au naturel » et qui est le plus souvent « l'ouvrage d'un peintre ». Cette acceptation du portrait comme représentation d'une personne a été maintenue pendant plusieurs siècles. Effectivement, le célèbre dictionnaire du XIX^e siècle, Le Littré³, explicite le terme de portrait comme « l'image d'une personne faite à l'aide de quelqu'un des arts du dessin ». Et encore aujourd'hui, cela correspond très bien à notre première approche du portrait.

Néanmoins, notre vision d'homme du XXI^e siècle s'est enrichie de l'apport de différents courants artistiques tels que l'art abstrait, l'impressionnisme, le cubisme... qui sont apparus et se sont développés à partir de la fin du XIX^e siècle. S'éloignant d'une représentation fidèle, le portrait est ainsi devenu une expression singulière. Désormais, d'après l'Encyclopaedia britannica, le portrait ne serait plus qu'un « rappel de certains aspects d'un être humain particulier, vu par un autre ». Cette définition souligne ainsi la subjectivité de la représentation. De plus, aujourd'hui, aux arts du dessin vient s'ajouter la technique de la photographie. Sans faire disparaître le portrait graphique, la photographie a permis de renouveler l'art du portrait. C'est ce qui ressort de l'exposition Face à face⁴ par exemple, ou des nombreux ouvrages sur le portrait photographique. En six siècles, la définition principale du portrait a donc vu naître des variantes, des nuances et des ramifications.

D'autant que de nombreux historiens et historiens de l'art, sans compter des chercheurs travaillant dans d'autres domaines, affinent ou reviennent sur cette notion. Ainsi, l'historien de l'art John Pope-Hennessy, a donné une définition restée célèbre dans son ouvrage sur le portrait à la Renaissance⁵. Pour lui, un portrait est la représentation, et plus précisément la représentation picturale, du caractère d'un individu (« the depiction of an individual in his own character »)⁶. Cette définition a souvent été reprise « et fait quelque fois force de loi » dans le domaine de l'histoire de l'art. Il n'empêche que cette idée, que la ressemblance est principalement celle du caractère de l'individu, est parfois remise en question ou tout du moins questionnée, comme cela a été le cas lors du colloque international sur le portrait qui

¹ SCHNEIDER (N.), *L'art du portrait. Les plus grandes œuvres européennes, 1420-1670*, Cologne, B. Taschen, 1994, p.10.

² FURETIERE (A.), *Dictionnaire universel*, La Haye, Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.

³ LITRE (E.), *Dictionnaire de la langue française*, Versailles, Encyclopaedia Britannica France, 1999.

⁴ Exposition Face à Face consultable en ligne au 05/04/2011 : <http://expositions.bnf.fr/face/index.htm>

⁵ POPE-HENNESSY (J.), *The portrait in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

⁶ POPE-HENNESSY (J.), *The portrait in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p.1.

s'est tenu en février 2004 à Paris¹. On postule cependant volontiers que depuis la Renaissance, les artistes ont tenté, à travers le portrait, de représenter l'individu « dans son ensemble », c'est-à-dire son enveloppe physique mais aussi son caractère, son âme ; selon les différents courants artistiques, ils s'y sont pris différemment tout simplement, mais le but reste le même.

Le questionnement des hommes sur ce qu'est le portrait, ce qu'il représente n'a jamais cessé, comme le démontrent les nombreuses fluctuations de sa définition. Si la démarche est aussi sinueuse, c'est que cela dépend aussi de son rôle, de ce qu'on veut lui faire dire, de la place qu'on lui accorde dans la société. Parallèlement à cette transition, qui s'opère à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance, se met en place un changement de terminologie qu'il paraît intéressant de relever. Le vocabulaire propre au portrait n'apparaît, il est vrai, qu'au XV^e siècle, mais c'est cependant une erreur de croire qu'avant la Renaissance, les relations entre l'image et la représentation humaine n'existent pas. Au fil des siècles, la culture occidentale montre un enracinement de ces deux concepts. L'existence de ces représentations dans les civilisations égyptiennes, grecques et romaines, ou bien encore le lien entre les mots image et visage le prouve. En effet, durant le Moyen Âge, le mot latin *vultus* désignant le visage prend le sens d'image². Au XIV^e siècle et même avant, des « portraits » d'individus sont donc produits à travers l'Europe, seulement les contemporains n'emploient pas ce terme et les désignent par des mots tels qu'images ou effigies par exemple³. Ce glissement de vocabulaire accompagne aussi bien le développement du genre au début de la Renaissance, qu'un basculement dans la valeur accordée aux représentations humaines. Et à cet égard, le XVI^e siècle et plus généralement la Renaissance sont des périodes charnières.

En parallèle à une généralisation de l'image en Europe, le XV^e puis le XVI^e siècle cultivent donc ce genre tout à fait particulier du portrait. Mais ces décennies sont également un terreau fertile pour voir apparaître une mutation de sa logique.

2. L'épanouissement du XVI^e siècle.

Cet âge d'or du portrait débute presque insidieusement. Il porte, certes, l'héritage médiéval, voire antique mais le transfigure. Des passerelles presque filiales existent entre ce siècle de la Renaissance et la passion pour l'Antiquité. Le développement du portrait à partir du XV^e siècle n'est bien sûr pas étranger à la redécouverte des représentations des « grands

¹ OLARIU (D.)(dir.), *Le portrait individuel : réflexions autour d'une forme de représentation XIII^e-XV^e siècles*, Bern, P. Lang, 2009.

² AUZEPY (M.-F.), CORNETTE (J.) (dir.), *Des images dans l'histoire*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2008, p.14.

³ CAMPBELL (L.), FALOMIR (M.) [et al.], *Renaissance faces : Van Eyck to Titian*, Londres, National Gallery Company, 2008, p.14.

hommes » de l'Antiquité que l'on trouve par exemple sur les monnaies ou les médailles antiques, mais elle ne peut expliquer complètement cet engouement : les causes de l'épanouissement du portrait à la Renaissance se trouvent ailleurs. Dans son introduction à l'ouvrage *Portraits de la Renaissance*¹ de Lorne Campbell, Yves Bonnefoy apporte un début d'explication. Pour lui, « l'essor » du genre vient en partie du fait que, durant cette période, les gens en ont besoin. Les portraits viennent combler le vide laissé par une personne absente aussi bien temporairement (voyages, guerres...) que définitivement (décédée). En effet, le portrait est étroitement lié aux notions d'absence, de mort et de mémoire. Il est une réponse à un manque. Encore aujourd'hui, cette valeur commémorative du portrait reste, comme elle l'était à la Renaissance, une dimension essentielle. Il s'agit comme le pensait Dürer de conserver « l'image des hommes après leur mort ». La dualité mort / vie se retrouve dans un grand nombre de représentations de l'époque par la composition du portrait où l'artiste représente le modèle sur un fond ou décor sombre qui accentue de fait l'effet vivant de ce dernier. Il est coutume de déceler dans la volonté d'un individu de se faire portraiturer, l'envie de laisser une trace après sa mort, de survivre et d'échapper au temps. La représentation fige les traits de l'individu à un instant donné qui ne vieillira jamais. Comme le disait Léonard de Vinci, les portraits conservent la beauté que la nature et le temps détruisent². En cela, ils confèrent presque un statut d'immortel aux portraiturés. Cependant, l'idée de survie par l'image doit être quelque peu nuancée. Bien souvent en effet, ce sont les vivants qui donnent cette fonction mémorielle ou commémorative aux portraits. Ce statut n'est pas nouveau : effectivement dans l'Antiquité, les Romains honoraient leurs ancêtres morts en gardant leur représentation (bustes, fresques, masques de cire...) dans l'atrium de la villa. Mais les Modernes remettent au goût du jour ce lien essentiel entre mémoire et portrait. Cette perpétuation mémorielle d'un membre de la famille s'inscrit dans une logique bien plus vaste qui est de renforcer, consolider ou rappeler la gloire actuelle ou passée de la famille. Cette glorification posthume n'est pourtant pas le premier souhait des commanditaires de l'époque moderne. Pour eux, le portrait sert davantage « à éblouir leurs contemporains qu'à laisser un souvenir à leur héritier »³. C'est donc quasiment le contre-pied du portrait mémoriel. Le portrait n'est plus un lieu de ce qui a été, un lieu de mémoire comme le définit Eichel-Lojkine⁴, mais un espace qui montre au figurant ce qu'il doit devenir en le dépeignant avec les

¹ CAMPBELL (L.), *Portraits de la Renaissance. La peinture des portraits en Europe aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Hazan, 1991.

² « con questa si risuera le bellezze, le quali il tempo e la natura fa fugitive », in CAMPBELL (L.), *Portraits de la Renaissance. La peinture des portraits en Europe aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Hazan, 1991, p. 193 et 266.

³ SORLIN (P.), *Persona. Du portrait en peinture*, Saint-Denis, PUV, 2000, p.11.

⁴ EICHEL-LOJKINE (P.), *Le siècle des grands hommes. Les recueils de Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, Paris, Peeters, 2001.

aspects et attributs dus à son rang et sa condition sociale¹. Cela rejoint et conforte l'idée précédemment évoquée qui implique que le portrait est le théâtre de la mise en place de normes. Cette inscription dans la scène sociale n'est pas antinomique avec la valeur commémorative. Les deux mouvements peuvent se conjuguer, s'additionner ou l'un prendre le pas sur l'autre dans telle ou telle commande. Mais ils ne s'excluent pas l'un l'autre, tant les nuances sont imbriquées pour expliquer cet essor du genre au XVI^e siècle.

Ce qu'il faut comprendre, c'est que les Modernes utilisent le portrait comme substitut à l'individu représenté ou comme un « médiateur entre le modèle original et le spectateur »². Le portrait devient alors un moyen d'établir une relation de sujet à sujet, c'est-à-dire qu'il permet de créer un lien entre l'artiste et l'être peint, ou entre ce dernier et un spectateur se substituant au peintre³. La « primauté du sujet sur la représentation »⁴, idée qui avait déjà cours dans l'Antiquité est remise au goût du jour : en contemplant le tableau *in absentia*, les observateurs voient la personne réelle et non une simple image d'elle. Le pouvoir du portrait à se remémorer est aussi lié à son lieu d'exposition, pour Naïma Ghermani⁵ le portrait mémoriel relève plus de la sphère privée, alors que les portraits publics se rapprochent plus des « exempla », rôle sur lequel nous reviendrons. Cette notion de substitution a fait l'objet de nombreuses exégèses et parmi elles reviennent des peintures célèbres. Ainsi, l'exemple le plus fréquemment cité pour décrire le pouvoir « d'illusion » du portrait à la période antique, est celui de Cassandre tremblant devant un tableau du défunt Alexandre⁶. Cependant, l'absence ne signifie pas obligatoirement la mort, et la substitution peut toucher quelqu'un de vivant. C'est le cas dès le Moyen-Âge avec l'exemple de Salomon, comte de Bretagne qui en 871 est l'instigateur d'une substitution totale : « faute de pouvoir se rendre lui-même à Rome en pèlerinage auprès du Saint-père, [il] fait porter au Pape Adrien II une statue dorée qui le représente à cheval sur un mulet de grandeur naturelle »⁷. Une autre affirmation de la valeur mémoriale du portrait est celle du célèbre auteur du *Livre du Courtisan*⁸, l'humaniste Baldassare Castiglione, qui remercie son ami le peintre Raphaël dans un sonnet où il fait

¹ GHERMANI (N.), *Le Prince et son portrait : Incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVI^e siècle*, Rennes, PUR, 2009, p.65.

² POMMIER (E.), *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières*, Paris, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », Gallimard, 1998, p.103.

³ Ici, l'idée de double substitution apparaît : la substitution du modèle par sa représentation et celle de l'artiste par le témoin qui visionne le tableau.

⁴ DAUMAS (M.), *Images et sociétés dans l'Europe moderne. 15^e-18^e siècle*, Paris, A. Colin, 2000, p.133.

⁵ GHERMANI (N.), *op. cit.*, p. 187.

⁶ PLUTARQUE, *Vie d'Alexandre le Grand*, 74, 6, trad. fr. Ricard, Paris, Didier, 1844, p. 350.

⁷ CHATELET (A.), « Portrait et dévotion », in *Le portrait individuel : réflexions autour d'une forme de représentation du XIII^e au XV^e siècle* (Paris, 6-7 février 2004), sous la dir. de Dominic Olariu. En ligne sur le site des Archives Audiovisuelles de la Recherche : <http://www.archivesaudiovisuelles.fr/339/>. Consulté la dernière fois le 05/04/2011.

⁸ CASTIGLIONE (B.), *Le livre du courtisan*, Paris, Flammarion, 1991.

parler sa femme devant son portrait (n°3) : « Seule l'image peinte de la main de Raphaël me rappelle votre visage et soulage mes peines. J'en fais mon enchantement, je lui souris, je joue avec elle... ».

Pour Patricia Eichel-Lojkine, « la conception de l'image comme lieu de mémoire »¹ nécessite une évolution dans la représentation de l'individu durant la Renaissance. Cela implique en effet, la réapparition du portrait réaliste ou ressemblant, le deuxième phénomène notable dans l'histoire du portrait au XVI^e siècle.

En effet, les notions de portrait mémoriel, de portrait réaliste et de ressemblance sont liées. Il semble évident que si le souhait du commanditaire est de retrouver dans l'image l'individu représenté, la ressemblance entre le modèle et son portrait est capitale. Le portrait réaliste implique donc d'insister sur les traits spécifiques qui permettent l'individualisation et la caractérisation de l'individu représenté. Tout au long de son ouvrage², Lorne Campbell rappelle que l'individualisation passe par l'accentuation des particularités du modèle, notamment au niveau des principaux traits du visage tels que les yeux, le nez, la bouche... ; la caractérisation, elle, comprend les différents procédés permettant de faire transparaître quelque chose de la personnalité, du caractère du sujet. Avec ces deux concepts, on retrouve bien ici plusieurs éléments présents dans les définitions du portrait : celui-ci permet une reconnaissance physique mais également une connaissance de la vie intérieure. Même si la notion de ressemblance s'impose de plus en plus pour tous les types de portraits durant la Renaissance, tous les portraitistes et théoriciens de la Renaissance ne sont pas d'accord sur ce qu'elle implique : c'est le grand débat de la période sur imitation ou amélioration du réel. C'est pour cela qu'aux termes de caractérisation et d'individualisation, il faut parfois ajouter celui d'idéalisation qui n'est pas incompatible avec l'acte de reconnaître. L'idéalisation se traduit souvent par une correction des défauts du modèle : grâce à diverses techniques, le portraitiste dissimule les détails disgracieux du portraituré au mieux, pour obtenir une image harmonieuse, qui vient tempérer plus ou moins le réalisme. À cette époque, la beauté est associée à la vertu car il est admis que l'apparence d'un individu reflète la qualité de son âme. La beauté physique devient donc le miroir de la vertu et de la moralité du sujet. Par conséquent, l'idéalisation cherche à accentuer les dispositions du modèle pour le bien. Néanmoins, il est parfois difficile de différencier ce procédé à celui de la flatterie. Les portraits de profil du condottiere humaniste Federico da Montefeltro (n°28 – n°29 – n°30)³

¹ EICHEL-LOJKINE (P.), *Le siècle des grands hommes. Les recueils de Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, Paris, Peeters, 2001, p. 272.

² CAMPBELL (L.), *Portraits de la Renaissance. La peinture des portraits en Europe aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Hazan, 1991.

³ Cf. corpus secondaire en annexe p. 344 -345.

peuvent être cités comme de bons exemples de portraits idéalisés ; en effet, les vues de profil permettent de cacher son œil borgne sans enlever tout le réalisme, la ressemblance et la pertinence des tableaux. Un petit bémol pour le tableau n° 29 sur ce dernier point : il est fort à parier que le condottiere ne se rendait pas tous les jours en armure et tenue d'apparat dans son cabinet pour lire. En comparant différents portraits d'un même sujet à la même période, le niveau d'idéalisation peut être évalué. La notion de ressemblance, de réalité peut être rapprochée de l'envie d'exactitude recherchée dans les textes à cette période, une démarche poursuivie notamment par les humanistes. La vérité de l'image n'est qu'une prolongation de l'état d'esprit humaniste qui vise à révéler les textes antiques sous leur vrai jour. Si ce n'est pas toujours le réel qui est représenté, le portrait se doit au moins d'être vraisemblable, tout comme la traduction d'un texte se doit d'être la plus proche de la vérité. Naïma Ghermani dans son étude sur *Le Prince et son portrait – Incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVI^e siècle*, rappelle que la « mention de l'âge, de l'année et de l'auteur de la fabrication de l'image constitue autant d'attestations, de preuves de l'exactitude du sujet représenté »¹. Elle expose aussi l'idée que l'effet de réalisme peut être accentué par certains effets artistiques : un trompe l'œil discret notamment². L'artiste peut ainsi simuler l'impression que le portrait est une fenêtre qui s'ouvre sur le sujet ou alors le représenter accoudé à une table,...

Enfin, appréhender cet essor du genre oblige à se pencher sur l'évolution de son rôle, et sur la valeur qu'on lui accorde. Au Moyen-Âge, généralement, les individus cherchaient plus à se faire représenter dans un contexte religieux, dans leur rapport au sacré, souvent en tant que donateur. Si cette pratique de représentation existe depuis le Haut Moyen-Âge, elle est cependant très stéréotypée et ce n'est qu'à partir des XIV^e et XV^e siècles que les images deviennent de plus en plus individualisées. Lors du colloque sur le portrait individuel qui s'est tenu le 6 et 7 février 2004 à Paris, Dominic Olariu aborde d'ailleurs cette question, pour lui au XIII^e siècle, le portrait ne montre pas le caractère de l'individu (définition proposée par John Pope-Hennessy) mais sa ressemblance avec la divinité. C'est d'ailleurs lié à cette idée que de nombreux théoriciens de l'art du début de la Renaissance considèrent le genre du portrait comme le plus grand des arts, car il copie l'œuvre divine. C'est donc durant les derniers siècles médiévaux que s'opère le changement du rapport aux portraits par les contemporains qui assistent à son glissement du sacré au profane.

Le puzzle commence à se constituer : les filiations antiques et médiévales imprègnent ces siècles clés des XV^e et XVI^e siècles. Mais à ce fil qui relie les décennies, s'ajoutent différents procédés qui font que les portraits de la Renaissance se distinguent des effigies et

¹ GHERMANI (N.), *Le Prince et son portrait : Incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVI^e siècle*, Rennes, PUR, 2009, p.39.

² *Ibid.*, p.36.

des figures des siècles précédents où la question de ressemblance n'était pas essentielle. L'évolution des valeurs véhiculées par le portrait est donc l'une des causes de l'essor du portrait au XVI^e siècle. Mais ce changement ne naît pas ex-nihilo. Des conditions très particulières l'ont favorisé. En fait, ces conceptions nouvelles sur l'utilisation du portrait découlent en grande partie des envies nouvelles qui circulent suite aux mouvements de Réformes et de Contre-réforme, mais aussi surtout de la diffusion du mouvement d'idées qu'est l'humanisme qui va constituer un bouillon de culture favorable pour le genre du portrait.

3. L'humaniste fait le portrait et le portrait fait l'humaniste.

Humanistes et représentations humaines entretiennent des relations étroites. Certes l'usage des portraits n'est pas un monopole des lettrés. De nombreuses communautés de personnalités de la Renaissance profitent de ce support en pleine expansion : les princes, les émissaires, les marchands et commerçants, les papes ou autres prélats, les artistes... Leurs rapports aux portraits diffèrent de ceux des humanistes et ils établissent souvent leurs propres codes de représentations à l'origine de sous-genres tels que le portrait de cour (pour les princes, rois et nobles importants), l'autoportrait (pour les artistes) ou bien encore les portraits de mariage... Dans ce dernier type de portraits, la représentation devient même présentation, une dimension qui est intrinsèque au genre, car ici l'image permet souvent à la future épouse ou au futur époux de découvrir celui ou celle qui lui est destiné(e). Les humanistes n'ont donc pas l'apanage de l'utilisation du portrait. Cependant, le développement de l'art du portrait en tant que genre autonome à partir du XV^e siècle, est intimement lié aux idées nouvelles propagées par ce groupe de lettrés. Ces hommes passionnés par la « véritable Antiquité »¹, par ses auteurs et ses langues sont avant tout des spécialistes de l'étude des humanités et de fait, leur sujet de réflexion majeur et leur objet d'étude principal est l'homme. L'individu se voit accordé par ce système de pensée une valeur positive indépendante de la religion. Il peut et même doit s'épanouir en dehors de sa vie religieuse qui n'est plus considérée par les humanistes comme le seul moyen de s'élever. L'humanisme célèbre la grandeur de l'homme et lui prête intérêt dans son individualité. La mise en relief de l'individu et la célébration de la dignité humaine se retrouvent dans nombre de traités contemporains. L'homme est ainsi au centre des intérêts et de la philosophie qu'expose Pic de la Mirandole dans son *Discours de la dignité de l'homme* (*Oratio de hominis dignitate*) aux alentours de 1486. Autre exemple frappant, l'image de l'homme microcosme du génie Léonard de Vinci qui écrit que

¹ Les humanistes vont distinguer la vraie Antiquité d'un temps intermédiaire, le Moyen-âge, qui a « vécu dans sa familiarité et dans [sa] continuité » mais en la dénaturant. (cf. LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, p. 77.)

« l'homme est le modèle du monde ». Du coup, l'art du portrait intègre peu à peu ces idées et se détache de cette emprise de la religion pour se focaliser sur le sujet de la représentation. Avec ces questionnements, les Modernes prennent conscience du fait que chaque individu est unique et les premières revendications individualistes, qui englobent, par exemple, les aspirations de réussite personnelle, apparaissent. À cette époque de « l'éloge de l'individu » (titre de l'ouvrage de Todorov¹), le portrait devient donc une réponse à la montée de cet individualisme. L'autoportrait, encore plus que le portrait, reflète cette place nouvelle accordée à l'individu. L'humanisme révolutionne la vision que les Modernes ont de l'homme et par ce biais, transforme aussi profondément la représentation de celui-ci.

De plus, durant la Renaissance, l'apport des humanistes au portrait est aussi théorique : ils font souvent partie des grands théoriciens participant à l'élaboration de sa définition, de son rôle, de sa place hiérarchique dans les arts... En s'inspirant notamment d'Aristote, les savants qui réfléchissent sur ce dernier point, élaborent durant la Renaissance une vision pyramidale des arts qui se poursuit encore : ainsi, ils établissent que les trois arts du « dessin » que sont la peinture, la sculpture et l'architecture constituent la pointe de cette pyramide, tandis que les « arts mécaniques » forment la base. Ce système de gradation se poursuit à l'intérieur de ces différents procédés. À partir de la Renaissance, le portrait se positionne à une place de choix parmi les genres de la peinture puisqu'il n'est devancé que par la peinture d'histoire, à qui la primauté est accordée car l'artiste peut avoir besoin de recourir à différents genres et les mêler. Le XVI^e siècle est donc une période de grandes théories et réflexions sur l'art, mais aussi de polémiques. En effet, lors de leurs questionnements sur le portrait et de la construction des théories sur ce dernier, un problème est soulevé. Pour être réussie, la représentation d'un individu doit parvenir à restituer le caractère de la personne, l'âme du modèle. Mais le désir des portraitistes d'exposer la vie intérieure de ces derniers en dépassant les apparences n'est pas chose aisée et certains considèrent même que cela se révèle impossible. Pour eux, seul l'œuvre du portraituré, ses actions peuvent lui rendre une totale justice et révéler son âme. Le caractère d'un humaniste ne pourrait donc être révélé que par ses écrits, ses textes, son œuvre. Ce débat sur la prédominance de l'image ou du texte va perdurer tout du long de la Renaissance, avec des partisans farouches des deux côtés. Deux des gravures de Dürer, comprises dans le corpus et datées toutes les deux de 1526, peuvent attester que l'artiste considère que ses œuvres ne représentent pas entièrement l'essence et la pensée du modèle. Il grave ainsi dans chaque portrait un encart avec une inscription dans une langue ancienne. Le portrait n°23 mettant en scène le Prince des humanistes présente ainsi dans son quart supérieur gauche en arrière-plan

¹ TODOROV (T.), *Eloge de l'individu, essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Seuil, 2004.

une épigraphe qui, en plus de la date et du monogramme de Dürer, soumet les inscriptions latines et grecques suivantes : « Portrait d'Érasme de Rotterdam dessiné d'après nature par Albrecht Dürer. »¹ et « La meilleure image de lui, ses écrits la montreront. »². Cette dernière expression qui limite les pouvoirs de représentation du portrait peut être rapprochée de celle qui se trouve sur la gravure de l'humaniste réformateur allemand Philippe Melanchthon (portrait n° 52) : « Dürer a pu représenter de façon vivante les traits de Philippe mais sa main savante n'a pu représenter son esprit »³. Mais ces inscriptions sont-elles vraiment sincères ? Le graveur reconnaît-il sincèrement les limites de son art ou se sert-il de ce point de débat pour exercer la flatterie envers ses modèles ?

Pour les humanistes, le portrait permet de « conserver le souvenir de l'état humain fugitif mais unique que constitue l'existence individuelle »⁴. Un souvenir qui mérite d'autant plus d'être conservé lorsque l'individu est digne d'être honoré et qu'il peut servir d'exemple au reste des hommes : c'est ce que l'on appelle un portrait exemplaire. Et cette dimension d'exemplarité est constitutive de nombre de représentations d'humanistes, car il faut bien comprendre que l'homme mis en avant par l'art du portrait humaniste n'est pas un individu lambda. L'homme n'est pas encore célébré seulement car - il est homme - comme cela sera le cas avec l'humanisme universaliste des Lumières. Pour les lettrés de la Renaissance, ce qui compte ce sont les existences glorieuses de personnes exceptionnelles et les représentations exemplaires d'humanistes reposent effectivement bien sur le fait que ces derniers se distinguent des « hommes ordinaires » par leurs vertus singulières. Les portraits d'humanistes peuvent être exemplaires car les humanistes représentés se sont illustrés dans tel ou tel domaine. Il faut savoir que dans la culture humaniste, la grandeur d'un homme ne dépend pas de sa naissance, mais de sa vertu. De plus, c'est une civilisation qui ne conçoit pas la vertu sans récompense publique et cette récompense, c'est la gloire. À leurs yeux, la vertu et la gloire sont donc indissociables. Pour résumer, la vertu engendre la gloire qui se transmet publiquement par l'image dans notre cas et cette dernière va inciter le commun des mortels à suivre l'exemple des humanistes en les imitant du mieux qu'ils peuvent. Ce concept du portrait exemplaire participe à la pratique de l'exemplum, très en vogue à l'époque, et qui transparaît par d'autres biais que par l'image, comme par exemple au travers du genre biographique. Il s'agit de présenter aux hommes des modèles à suivre pour leur permettre de modifier leur comportement. C'est l'idée aristotélicienne qui explique le penchant naturel des

¹ Cf. corpus de portraits, n°23 : « IMAGO. ERASMI. ROTERODAMI. AB. ALBERTO. DVRERO. AD VIVAM. EFFIGIEM. DELINIATA. ».

² Cf. corpus de portraits, n°23 : « THN. KPEITTΩ. TA. ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ. ΔΕΙΞΕΙ ».

³ Cf. corpus de portraits, n°52 : « VIVENTIS. POTVIT. DVRERIVS. ORA. PHILIPPI MENTEM. NON. POTVIT. PINGERE. DOCTA MANUS »

⁴ SCHNEIDER (N.), *L'art du portrait. Les plus grandes œuvres européennes, 1420-1670*, Cologne, B. Taschen,

hommes à imiter le bien. En fait, au travers du portrait de l'humaniste transparaît également sa vie vertueuse et par conséquent glorieuse, un parcours de vie que l'on se doit d'imiter tant que l'on peut. Ces portraits exemplaires se retrouvent notamment dans les recueils de vies célébrant les hommes illustres. Le portrait exemplaire colle à ce paysage psychologique de la Renaissance qui veut qu'un bon portrait nécessite obligatoirement un « bon » modèle. Ainsi, le choix de l'individu représenté contribue à la réussite ou non du portrait. Tout comme le portrait mémoriel, le portrait exemplaire n'est pas nouveau. Les Anciens ne se servaient pas du portrait seulement pour le « culte familial » et sa valeur commémorative, ils l'utilisaient aussi pour diffuser la culture : une idée de transmission qui se retrouve dans le concept du portrait exemplaire. Les humanistes se sont donc réapproprié cette notion de l'exemplarité, un concept qu'ils ont aussi mis en avant pour échapper aux diverses critiques de l'époque. Pour certains, se trouve dans le portrait une marque de vanité, de suffisance ou d'ostentation et donc de péché. L'exemplarité sert donc de justification morale à ces critiques, qu'elles soient religieuses ou non. L'Église accepte justement ce rôle d'exemple du portrait, mais demande que l'on s'en tienne à l'essentiel et surtout que le portrait soit réservé à un usage privé. Or, si à l'origine, il est vrai que le portrait se cantonne à la sphère privée, durant la Renaissance, parallèlement à son essor, le portrait se révèle de plus en plus aux yeux du public. De véritables galeries de portraits voient le jour et donnent naissance aux premiers musées comme celui de Paolo Giovio ou Paul Jove (nom francisé) à Côme en Italie dont nous aurons l'occasion de reparler plus tard. C'est la naissance d'un nouveau circuit de distribution et de débouchés qui dénotent encore à quel point la Renaissance est porteuse de bouleversements.

Le portrait dans ces siècles clés connaît donc une sorte de révolution copernicienne. Plus que l'irruption de concepts complètement neufs, c'est la mutation, la transformation d'éléments anciens qui fascine. Les portraits d'humanistes revisitent les valeurs commémoratives et exemplaires. De plus, cette mutation des valeurs du portrait découle d'un glissement des centres d'intérêt : en utilisant des néologismes, la société moderne abandonne le religiocentrisme en faveur d'un humanocentrisme. Une fenêtre d'un siècle et demi, durant lequel sont exaltées vertu, hauteur intellectuelle et autonomisation de l'individu, est ainsi ouverte. Le portrait n'échappe pas à cette montée de l'individualisme et le nourrit. Ces quelques éléments ont permis de donner un cadre à la réflexion. Il s'agit maintenant d'examiner plus précisément le corpus mis en place et d'entrer au cœur de notre galerie d'humanistes.

II-/ Galeries de portraits...

A/ ...d'hommes illustres...

Les images collectées offrent des visages, des corps, des hommes... Des modèles qui, en plus d'exister en tant qu'individus, constituent une fois regroupés une communauté se reconnaissant des valeurs et des buts communs. Ces savants, hommes typiques de la renaissance, sont des spécialistes des « humanités », ces disciplines qui permettent d'aborder l'« humanité » de l'homme, c'est-à-dire le plein épanouissement des qualités qui font la dignité humaine. Dans cette partie, ces lettrés parfois très dissemblables et qui viennent de décennies plus ou moins éloignées se dévoilent donc sous nos yeux à travers leurs portraits. Des représentations où le modèle pose souvent seul, mais où il peut également être accompagné. La collectivité ne doit pas être rejetée, bien au contraire. Exposer les principaux critères qui ont permis de retenir ou d'écarter tel ou tel portrait n'est pas anodin, cela permet de commencer à entrevoir les logiques du corpus. En effet, la conservation de tous les portraits d'humanistes n'est pas pertinente, alors qu'effectuer une sélection permet de mieux délimiter le corpus, le rendant ainsi plus homogène et plus cohérent pour l'étude. Ainsi, la capacité, à identifier le lettré représenté, a été le premier critère d'incorporation au corpus principal.

1. ...identifiés...

En effet, la première cause de rejet d'un portrait, c'est l'impossibilité de mettre un nom sur le modèle. L'identification permet la singularisation de l'individu par la mise en avant de ses critères propres et de son caractère unique¹. Identifier une personne c'est donc la différencier d'une autre et permettre de la reconnaître. La définition du portrait demeure encore bien souvent liée à ces notions essentielles de reconnaissance et d'identification. En effet, le portrait est une représentation d'une personne précise, vivante ou ayant existé dans le passé, que l'on peut identifier grâce à des traits et / ou des éléments caractéristiques présents dans l'image². Une première nuance de taille doit être introduite. Si au moment de sa réalisation le portrait met en scène quelqu'un d'aisément identifiable, cet individu ne l'est plus forcément pour nous aujourd'hui. Les traits caractéristiques et propres à chaque humaniste permettaient à leurs contemporains, ou au moins au cercle à qui était destiné le portrait, de les reconnaître. Avec le temps, beaucoup de ces hommes sont devenus des anonymes. Les historiens ou historiens de l'art tentent et parfois réussissent à vaincre cet

¹ ABOUT (I.), DENIS (V.), *Histoire de l'identification des personnes*, Paris, La Découverte, 2010, p. 4.

² FRANCASTEL (G.), FRANCASTEL (P.), *Le portrait : 50 siècles d'humanisme en peinture*, Paris, Hachette, 1969.

anonymat en réalisant des identifications précises ou plus générales. S'il n'est plus possible de cerner l'individu par sa singularité, repérer des caractéristiques communes avec d'autres portraits est une démarche possible qui peut livrer des indices révélateurs. L'individu n'est alors plus identifié pour lui-même mais par rapport à un autre. Les anonymes le restent, mais avec une analyse de ce genre ils peuvent être agrégés à un groupe, social ou non, ce qui fournit des débuts d'éléments sur leur identité. Ces humanistes anonymes prennent alors place dans un corpus complémentaire, outil utile, qui reste connecté à l'étude sans pour autant être au cœur des interrogations.

De plus, sans des éléments patronymiques avérés, il n'y a aucun moyen de s'assurer que ces hommes de lettres anonymes sont de véritables humanistes. Le commanditaire a, en effet, pu choisir de faire représenter le modèle avec ces caractéristiques précises pour le valoriser, alors que dans la réalité le portraituré n'est pas un humaniste. Notons ici, que si les modèles et les commanditaires sont parfois les mêmes personnes, cela n'est pas toujours le cas : un membre de la famille, un ami, un admirateur, un collectionneur... peut également jouer ce rôle. On effleure ici la complexité de la naissance de ces images et des circuits de production. L'analyse menée ici se doit bien entendu d'en tenir compte en arrière-plan. Mais il y a nécessité d'introduire des critères stables de sélection pour le recueil principal. Le premier d'entre eux est cette possibilité de mettre un nom sur l'humaniste représenté pour pouvoir attester de sa «fonction» de lettré. Par ailleurs, ne pas inclure ces derniers au corpus principal évite de biaiser les conclusions. En général, les portraits d'humanistes non identifiés offrent des genres et des constructions similaires, leurs lexiques iconographiques se ressemblent et renvoient souvent à l'Antiquité. Les introduire aurait fait pencher les statistiques vers un certain type de représentations et aurait donc pu fausser les résultats.

Ainsi constitué, le corpus comprend 211 portraits d'humanistes identifiés. La plupart du temps, l'identité du lettré peut être confirmée grâce à la présence d'un patronyme dans / ou à proximité du portrait (cf. tableau p. 36). En réalité, l'expression « éléments patronymiques » conviendrait mieux que patronyme car dans ce corpus de portraits, le nom du modèle peut être inscrit en entier ou seulement partiellement, allant même jusqu'à l'inscription des simples initiales de l'humaniste. En ces premiers siècles de l'époque moderne, le système du nom double est désormais bien établi. Issu des nouvelles exigences d'identification, liées à l'essor de la population et à la mobilité de ces hommes à partir de la moitié du Moyen âge¹, il évite ainsi la confusion d'identité et l'homonymie entre plusieurs personnes portant le même nom de baptême, futur prénom. Le surnom, que l'on rajoute au prénom, devient progressivement le nom de famille ou nom patronymique transmissible de façon héréditaire et qui permet donc de

¹ ABOUT (I.), DENIS (V.), *Histoire de l'identification des personnes*, Paris, La Découverte, 2010, p. 10.

rattacher l'individu à un lignage. L'usage du nom double est quasiment systématique dans les portraits d'humaniste. L'admiration portée par ces lettrés à l'Antiquité génère bien souvent l'écriture des éléments patronymiques en latin : on a, par exemple, « Clemens Marotius » (portraits n°31 – 32 – 33 – 34), ou bien encore « Ioan Picus Mirandula » (portrait n°124), « Hieronymus Aleander » (portrait n°151) ... Néanmoins, certaines œuvres présentent le nom en langue vulgaire de l'humaniste : « Francis Bacon » (portrait n°169), « Tycho Brahé » (portrait n°178) ou bien encore « I. Calvin » (portrait n°179). En de rares occasions, des abréviations du nom de l'humaniste sont utilisées. C'est le cas notamment pour le portrait gravé en plusieurs exemplaires d'Érasme où l'humaniste se tient debout sous une arche, une de ses mains reposant sur un buste antique représentant le dieu romain Terminus (portraits n° 67 et 68). Sur ces deux dernières représentations le Prince des humanistes se situe sous un petit écriteau portant la mention « ER. ROT », abréviation facilement développable en Érasme de Rotterdam. D'autres portraits, tel celui de Luther (portrait n°207), ne mentionnent que les initiales de l'humaniste, en l'occurrence pour le portrait cité « M . L ».

Sur l'ensemble du corpus, c'est donc 35,1% des portraits qui arborent un patronyme ou des initiales permettant d'identifier l'humaniste directement dans le portrait, c'est-à-dire un peu plus d'un tiers. L'existence d'un nom à proximité de la représentation se révèle un peu moins importante puisque seulement 25,6%, soit un peu plus du quart des portraits, se retrouvent dans ce cas. Dans ce corpus, la présence du patronyme dans l'entourage du portrait est toujours associée au portrait gravé. Cette situation s'explique par le fait que ces derniers sont issus en grande partie de livres illustrés, supports mêlant écritures et images, ce qui permet ainsi de décrire, d'annoter ou de mettre une légende près de la représentation. Même si le découpage des portraits du corpus ne laisse pas toujours apparaître les textes qui l'entourent, il faut savoir que tous les portraits récoltés dans les livres illustrés, notamment ceux de Théodore de Bèze¹, d'André Thévet² et de Paolo Giovio³, présentent cette particularité d'évoquer, souvent au-dessus ou en-dessous du portrait, le nom du modèle. Par conséquent, tous ces portraits ont été comptabilisés dans les statistiques comme présentant l'identité du modèle à proximité de la gravure sauf bien entendu si un patronyme figure également à l'intérieur du portrait. En effet, certaines gravures ou estampes comportent aussi le nom du modèle directement dans le portrait (20,4%), bien souvent dans les arrondis symbolisant les médailles antiques ou dans de petits encadrés. Quand un portrait était

¹ BEZE (T. de), DUFOUR (A.), *Les Vrais portraits des hommes illustres : avec les 30 portraits supplémentaires de l'édition de 1673*, Paris, Champion, 1986.

² THEVET (A.), *Les Vrais pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens, recueilliz de leurs tableaux, livres, médailles antiques et modernes...*, Paris, Vve J. Kervet et G. Chaudière, 1584.

³ GIOVIO (P.), ... *Elogia virorum literis illustrium, quotquot vel nostra, vel avorum memoria vixere, ex ejusdem musaeo (cujus descriptionem... exhibemus)... imaginibus exornata*, 1577.

susceptible d'être placé dans les deux catégories, on a privilégié à chaque fois la situation permettant l'identification la plus rapide c'est-à-dire quand le nom se trouve directement sur la représentation, ainsi chaque portrait n'est comptabilisé qu'une seule fois. Une fois l'échantillon de portraits traité comme expliqué au-dessus, on obtient le tableau suivant¹ :

		Nombre de portraits	Pourcentage
Patronyme présent dans le portrait	Peinture	21	10,00%
	Dessin	8	3,80%
	Gravure	43	20,40%
	Autre	2	0,90%
	Sous-total	74	35,10%
Patronyme présent à proximité du portrait	Peinture	0	0%
	Dessin	0	0%
	Gravure	54	25,60%
	Autre	0	0%
	Sous-total	54	25,60%
Patronyme non présent	Peinture	74	35,00%
	Dessin	5	2,40%
	Gravure	3	1,40%
	Autre	1	0,50%
	Sous-total	83	39,30%
Total		211	100%

Tableau récapitulatif de la présence ou non de patronymes dans les portraits

Au vu de ce tableau, les modèles des portraits gravés sont donc la majorité du temps facilement identifiables, seulement 3% (3 portraits gravés sur 100) de ces représentations ne sont pas associés à un nom à notre connaissance contre environ 77,9% (74 sur 95) pour les portraits peints. Incorporer un nom dans les représentations peintes sans enlever la réalité de la scène est souvent plus ardu pour les portraitistes. Le recours à l'encadré est une des solutions choisies par les peintres pour évoquer l'identité de leur modèle. Le portrait de Baldassare Castiglione par Jules Romain (portrait n°1) ou celui de Boniface Amerbach par Holbein (portrait n°93) en sont de très bons exemples. Mais la plupart du temps, l'élément patronymique est simplement inscrit sur le fond uni du tableau ou intégré au décor. Ainsi, dans un des portraits d'Érasme par Holbein (portrait n°57), le nom de l'humaniste apparaît

¹ Voir aussi annexe p. 351.

partiellement sur une des tranches du livre où les mains du lettré reposent, alors que dans le portrait suivant (portrait n°58), l'inscription «ERASMUS ROTEROD.» est visible directement dans le livre que tient l'humaniste dans ses mains, au-dessus du texte. Quant aux dessins, 62% de ceux collectés (8 sur 13) présentent une inscription permettant l'identification explicite du lettré. En effet, les dessinateurs ou possesseurs du portrait notent bien souvent le nom de l'humaniste sur la feuille où se trouve le dessin. Pour prendre en compte la globalité de l'image, toutes les annotations des portraits dessinés ont été considérées comme faisant partie de la représentation. C'est d'ailleurs le plus souvent le cas : le dessinateur écrivant lui-même le nom du modèle qu'il vient de représenter, on peut considérer que ces annotations sont primordiales et parties intégrantes du croquis. L'exemple le plus frappant de cette donnée est la spectaculaire esquisse préparatoire du tableau de la famille de Thomas More (portrait n°44) réalisée par Hans Holbein. Ce dernier a porté, entre autres choses, près des personnages leur identité. Néanmoins, il faut retenir que ces inscriptions ne sont pas toujours l'œuvre du portraitiste. Ainsi, l'annotation «Erasmus» figurant sur le portrait dessiné représentant Érasme de Rotterdam assis dans sa cellule en train d'écrire à un pupitre devant une fenêtre ouverte (portrait n°60) n'a sans doute pas été inscrite par Holbein lui-même mais par une main ultérieure¹. Ces mentions sont importantes, elles permettent de mettre un nom sur un visage. Cependant, celles postérieures au dessin invitent à la méfiance ou au moins à la prudence. Ainsi, le nom «Herasme» porté par la main de Catherine de Médicis, sur le carton de montage du portrait réalisé par Jean Clouet, semble être une fausse mention². La présence d'éléments patronymiques ne garantit donc pas en permanence l'identité du modèle. Ce flou doit alors faire place à une investigation sur d'autres éléments de l'effigie, permettant de lever les doutes. Ce passage en revue des différentes mises en scène du patronyme s'avère déterminant au vu des données brutes qui atteignent un seuil significatif. Car effectivement, en ajoutant à tous ces résultats ceux des images qui ne sont pas des peintures, des gravures ou des dessins (sculpture, médaillon de cire...), on s'aperçoit que 59.7% des portraits collectés présentent l'identité de l'humaniste dans ou à proximité du portrait, ce qui nous fait donc une grosse moitié du corpus.

Évaluer l'évolution de l'insertion d'éléments patronymiques dans les portraits s'avère compliqué. La datation des portraits reste bien souvent très approximative. De plus, 9 portraits du corpus ne sont pas datés. Néanmoins, en établissant le pourcentage de portraits avec patronyme sur les quatre demi-siècles qui composent notre large XVI^e siècle, une remarque

¹ GERLO (A.), *Érasme et ses portraitistes : Metsijs, Dürer, Holbein, Nieuwkoop*, B. De Graaf, rééd. 1969, p. 46.

² Base Joconde (consultée la dernière fois le 11/06/2011)

peut émerger. Comme le montre le tableau¹ qui suit, la fin de la période qui s'étend de 1550 à 1650 semble montrer une présence patronymique légèrement plus forte que pour les deux demi-siècles précédents.

	Nombre de portraits	Nombre de portraits (en %)	Nombre de portraits avec présence du patronyme	Nombre de portraits avec présence du patronyme (en % par rapport au nombre de portraits récoltés sur la même période)
Fin XVe siècle (1450 - 1500)	8	3,80%	3	37,50%
1ère moitié du XVIe siècle (1501 - 1550)	88	41,70%	25	28,40%
2ème moitié du XVIe siècle (1551 - 1600)	81	38,40%	32	39,50%
Début XVIIe siècle (1601 - 1650)	25	11,80%	11	44,00%
Date inconnue	9	4,30%	3	33,30%
Total	211	100%	74	/

Evolution du nombre de portraits avec patronymes au fil du temps

Mais malgré tout, les écarts ne sont pas impressionnants et un plus grand nombre de portraits aplanirait peut-être davantage les résultats obtenus qui tournent généralement autour des 35%, voire 45% pour la fin de l'époque. L'insertion du patronyme dans le portrait est donc un élément relativement constant dans le temps. Il dévoile et fixe bien la volonté de l'humaniste de laisser un moyen sûr d'identification.

Même si le nom reste le moyen le plus simple et sans doute le plus sûr pour parvenir à une identification, il n'est pas le seul. Une autre possibilité consiste à comparer la représentation d'un humaniste anonyme avec d'autres portraits où le modèle a déjà été identifié. Réussir à trouver dans des textes contemporains des évocations de ces portraits peut aussi être une solution. Ce qui entoure les personnages (l'ensemble du décorum) est aussi utile dans cette démarche. Ainsi, certains signes comme les sceaux, les armoiries, les signatures et même les vêtements contribuent à donner des indices, parfois partiels certes, mais souvent concluants sur l'identité du modèle. Ces substituts de la personne, regroupés à l'époque sous

¹ Voir aussi annexe p. 351.

le nom générique de *signa* en latin¹, bien qu'ayant chacun des fonctions spécifiques, sont effectivement des aides précieuses. Les armoiries et les blasons présents dans certains de nos portraits tels ceux de Hutten (portraits n°75 et n°76) représentent à la fois une identité individuelle et collective et sont souvent liées à l'apparition du nom de famille. Du fait du travail des historiens et des historiens de l'art qui ont travaillé sur ces représentations pour les identifier, le recours à ces dernières méthodes n'a pas eu vraiment lieu d'être. Cependant, la comparaison entre les différentes effigies d'un même savant se fait inconsciemment dès l'insertion d'une de ces dernières dans le corpus.

Ce zoom sur les mentions de l'identité des hommes de lettres converge vers une idée-force : les portraits d'humanistes offrent bien plus que des images, ils accordent également une grande place aux éléments patronymiques. Cette présence du nom ou de l'identité du lettré, quelle que soit sa forme, peut être rapprochée de la volonté des humanistes d'affirmer leur identité et leur individualité. En mettant en avant les noms de ces derniers, les portraitistes permettent de souligner les caractéristiques propres à chacun permettant de fait de distinguer un individu d'un autre. En conséquence, ils assurent ainsi sa reconnaissance. L'homme apparaît libéré des principaux carcans auxquels il devait encore faire face quelques décennies plus tôt, il est représenté pour lui-même, en tant qu'individu unique. Afficher son nom, c'est affirmer son identité, sa place et sa valeur individuelle dans le monde. Cette valeur est intimement liée, on l'a vu, aux réflexions humanistes de la Renaissance qui, en cherchant à retrouver la dignité de l'homme, le pousse en conséquent à se connaître, se reconnaître et donc à s'identifier. Cela rejoint l'idée évoquée par Eugenio Garin dans son ouvrage sur *L'homme de la Renaissance*² où il explique que « l'homme moderne, était un homme qui se faisait, qui se construisait, et qui était conscient de cette création »³. La volonté de laisser la trace de son nom, de son identité rejoint cette dernière conclusion.

Ces marqueurs patronymiques sont essentiels dans cette étude en ce sens qu'ils participent au règne de l'individu. Ils incitent naturellement à se pencher plus avant sur les destins de ces lettrés. Du plus obscur d'entre eux à « l'humaniste star », la partie qui suit tente de tous les introduire en montrant la diversité de leurs activités.

a. Une communauté aux membres variés.

Cette partie aurait pu conduire à une étude prosopographique : un exercice passionnant nous plongeant dans les arcanes de la Renaissance et qui aurait permis de redonner vie à ces hommes qui, dans leurs domaines respectifs à l'époque, faisaient figures d'autorités. Pour ce

¹ ABOUT (I.), DENIS (V.), *Histoire de l'identification des personnes*, Paris, La Découverte, 2010, p. 11.

² GARIN (E.) (dir.), *L'homme de la Renaissance*, Paris, Ed. du Seuil, 1990.

³ Ibid., p.12.

siècle de l'affirmation de l'individu, la tendance serait en effet d'affirmer la primauté de celui-ci sur le groupe. Effectivement, les travaux des humanistes du corpus, leur vie également, sont évidemment singuliers et la République des lettres, dont certains font partie, n'est pas la dilution d'individus dans un groupe qui ne ferait qu'uniformiser. Mais néanmoins, des freins apparaissent immédiatement pour cette étude prosopographique. Le premier est lié à l'orientation du sujet : ce mémoire n'est pas un travail sur la vie des humanistes, mais sur leur image. La seconde difficulté est, elle, tout à fait concrète : en effet, au vu du nombre d'humanistes représentés, il a semblé judicieux de se focaliser non pas sur les différents parcours linéaires de vie, mais bien sur les points communs et les lignes transversales qui peuvent les unir.

Sur les 211 portraits récoltés qui forment le corpus principal, 93 humanistes différents sont représentés. Qui sont ces hommes ? La figure de l'humaniste est difficile à cerner comme nous l'avons déjà évoqué car, comme le souligne Eugenio Garin, « l'Humanisme peut constituer une sorte de référence commune »¹ pour l'homme moderne qu'est « l'homme de la Renaissance ». De plus, du fait que leurs travaux cherchent à affirmer les valeurs humaines « dans les différents domaines, qui vont des arts à la vie civile »², les humanistes exercent leurs talents dans des secteurs très différents. Cette variété dans les disciplines et fonctions touchées par l'humanisme se retrouve dans le corpus où, ainsi, des hommes d'Église ou d'État côtoient des poètes et des philosophes ou bien encore quelques médecins, historiens et hommes de sciences...

Le corpus se compose effectivement d'un grand nombre d'ecclésiastiques catholiques mais aussi protestants. Les noms de grands cardinaux humanistes viennent rapidement à l'esprit. Le cardinal Bessarion (1403 – 1472), par exemple, représenté sur trois portraits du corpus, possède une des plus grandes bibliothèques de l'époque et va rassembler autour de lui un grand nombre d'érudits dont certains savants grecs exilés suite à la prise de Constantinople par l'Empire Ottoman en 1453. Le cardinal Pietro Bembo (1470 – 1547) lui, embrassa sa carrière ecclésiastique assez tard après s'être formé notamment auprès du grand helléniste Lascaris³. Une seule représentation du nonce papal Jérôme Aléandre (1480 – 1542), devenu par la suite premier cardinal *in pectore*, a pu être incorporée à la galerie de portraits, ce grand adversaire de Luther acquit très tôt la réputation d'un grand érudit dans le domaine des belles-lettres ce qui le conduisit à occuper des charges importantes telles que celle de bibliothécaire

¹ GARIN (E.) (dir.), *L'homme de la Renaissance*, Paris, Ed. du Seuil, 1990, p. 18.

² Ibid., p.8.

³ Constantin Lascaris (1434/1435 - 1501), un byzantin exilé suite à la prise de Constantinople, fut le professeur de nombreux humanistes grâce à la renommée qu'il acquit en tant que grammairien. Il fut également l'un des acteurs principaux du renouveau des lettres grecques en Occident.

du Vatican. Le cardinal Albert de Brandebourg (1490 – 1545) fut aussi l'un des plus puissants opposants de Luther et de la Réforme en général, malgré son rôle de protecteur des arts et des sciences et la sympathie et la protection qu'il offrit à certains humanistes propagandistes de ce mouvement religieux tel Ulrich von Hutten (1488 – 1523) représentés deux fois dans le corpus. Sans être cardinal, d'autres personnages occupent des fonctions ecclésiales plus modestes. C'est le cas, par exemple, de Pierre Canisius (1521 – 1597), le prêtre jésuite qui rédigea le *Grand Catéchisme* en 1554 ou bien encore de Pierre le Baud (1450 – 1505), connu notamment pour sa fonction d'aumônier de la duchesse Anne de Bretagne, mais aussi pour ses travaux sur l'histoire de la Bretagne¹. Les membres du clergé régulier ne sont pas absents de cette galerie d'humanistes puisque s'y trouve l'abbé ésotériste de Sponheim, Jean Trithème (1462 – 1516) dit Trithemius, ou bien encore François Vatable (? – 1547), l'abbé de Bellozane qui fut un professeur d'hébreu très remarqué et apprécié en son temps. Même Anton Francesco Doni (1513 – 1574), l'homme de lettre et traducteur italien, vécut quelque temps comme moine novice avant de se faire renvoyer, sans doute pour mauvaise conduite. La pratique du portrait n'est pas le monopole des catholiques et les partisans de la Réforme en usèrent tout autant : ainsi Calvin (1509 – 1564) apparaît six fois dans le corpus où son successeur Théodore de Bèze (1519 – 1605) se trouve également, ce dernier ira même jusqu'à éditer un recueil de portraits d'hommes illustres². Autres humanistes réformateurs protestants présents : Martin Luther (1483 – 1546), Ulrich Zwingli (1484 – 1531), Martin Bucer (1491 – 1551), Philippe Melancthon (1497 – 1560). Enfin, certains érudits se retrouvèrent dans le courant de pensée de la kabbale chrétienne. Jean Reuchlin (1455 – 1522) fut le premier hébraïste allemand non juif à reconnaître la valeur spirituelle de l'hébreu comme langue et le savant Henri Corneille Agrippa (1486 – 1535) enseigna dans plusieurs endroits les travaux de Reuchlin sur la kabbale chrétienne.

L'humanisme n'a pas influencé seulement les réflexions sur l'Église, mais a aussi bouleversé la pensée politique moderne. En effet, la politique n'est pas encore à cette date une discipline spécifique, elle relève donc de champs divers qui laissent une grande place aux savants humanistes. Rien d'étonnant, donc, de retrouver cette émergence du politique dans notre corpus. Ce changement intervient aussi bien par le biais de traités théoriques, par exemple sur l'art de gouverner avec Machiavel (1469 – 1527), que par l'accès à des charges politiques d'un grand nombre d'érudits. Ces derniers sont souvent très appréciés en tant

¹ La *Compilation des croniques et ystoires des Bretons* dédiée à Jean de Châteaugiron, seigneur de Derval et à Hélène de Laval est achevée en 1480 et il termine d'écrire la *Cronique des roys et princes de Bretagne armoricane*, rédigée à la demande de la duchesse Anne, en 1505 année de sa mort.

² THEVET (A.), *Les Vrais pourtraits et vies des hommes illustres*, Paris, Vve J. Kervert et G. Chaudière, 1584.

qu'ambassadeurs, où « leur culture, leur habileté d'écriture [...], leur éloquence latine »¹ et leur connaissance de la vie courtesane sont appréciées. Baldassare Castiglione (1478 – 1529) qui reste justement connu surtout pour son manuel de savoir-vivre *Le Livre du courtisan*², fut un de ces diplomates qui devint également, après être entré dans les ordres, nonce apostolique, c'est-à-dire ambassadeur du Saint-Siège. Ce dernier rôle fut également tenu par Daniele Barbaro (1514 – 1570), le diplomate vénitien qui a, entre autres, traduit et commenté en italien les dix livres d'architecture de Vitruve. Qui dit ambassadeurs, dit forcément mention du spectaculaire tableau du même nom par Holbein (n°100) qui met en scène l'érudit Georges de Selve (1506 – 1541) aux côtés de l'autre ambassadeur français à la cour de Londres Jean de Dinteville (1504 – 1555/57). Le poète italien Ludovico Ariosto (1474 – 1533) dit l'Arioste accomplit lui aussi de nombreuses ambassades avant d'obtenir la fonction de gouverneur de province. La diplomatie n'est pas la seule fonction où les humanistes peuvent être aperçus. Ainsi dans le corpus figure Michel de l'Hospital (1505 – 1573) qui, en plus de tenir ce rôle d'ambassadeur pour le concile de Trente, fut un écrivain et poète renommé, le surintendant des finances mais également chancelier de France. En Angleterre, c'est l'érudit Thomas More (1478 – 1535), auteur de l'*Utopie*³, qui tint cette charge de chancelier du roi auprès d'Henri VIII. Presque cent ans plus tard, c'est le philosophe père de l'empirisme moderne Francis Bacon (1561 – 1626) qui, sous Jacques I^{er}, va gravir les échelons politiques pour finir grand chancelier. Mais l'humaniste peut également en de rares occasions se situer au sommet de la pyramide hiérarchique et être le Prince, le dirigeant de l'État, comme ce fut le cas de Laurent le Magnifique (1449 – 1492) qui en plus d'être mécène s'adonna lui aussi au plaisir des belles-lettres avec des écrits riches et variés. Sans monter aussi haut dans la pyramide de l'État, de nombreux lettrés se retrouvent au service des Princes. Ainsi le collectionneur lyonnais Pierre Sala (1457 – 1529), après avoir été au service du futur roi Charles VII, sera le valet de chambre et l'écuyer du roi François I^{er}.

Les études de droit sont également un cursus très emprunté par les humanistes, qui exercent diverses fonctions judiciaires. Le polymathe bâlois Boniface Amerbach (1495 – 1562) suivit les cours du juriste humaniste Alciat (1492 – 1550) avant d'occuper pendant environ vingt ans la chaire de jurisprudence à Bâle même. Autre ami juriste d'Érasme, l'érudit Willibald Pirckheimer (1470 – 1530) qui joua notamment un rôle dans l'introduction du droit romain en Allemagne. Quant à Ulrich Varnbüler (1470 – vers 1544), il fut pronotaire de la Chambre impériale de justice avant d'être en 1531 préposé à la chancellerie de ce même

¹ LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, p. 178.

² CASTIGLIONE (B.), *Le livre du courtisan*, Paris, Flammarion, 1991.

³ MORE (T.), *L'Utopie*, Paris, Mame, 1978, 783 p.

tribunal. Autre exemple présent dans le corpus : Justus Jonas, le théologien et réformateur protestant allemand qui était lui aussi juriste.

La galerie est complétée par des effigies de poètes tels que Ronsard (1524 – 1585) ou Clément Marot (1496/97 – 1544), ainsi que par les grands philosophes de l'époque tels que le néerlandais Rudolph Agricola (1444 – 1485) qui combattirent la scolastique. La galerie accueille aussi le directeur de l'Académie platonicienne de Florence fondée par Cosme de Médicis, Marsile Ficin (1433 – 1499) et son élève Pic de la Mirandole (1463 – 1494) qui rédigea le célèbre *Discours de la dignité de l'homme*. Sont également recensés les humanistes italiens Sperone Speroni (1500 – 1588), Petrus Pomponatius (1462 – 1525), Pomponius Laetus (1428 – 1497), les écrivains Lodovico Domenichi (1515 – 1564) et Antonio Anselmi (1512 – 1568) qui travailla comme secrétaire du cardinal Pietro Bembo, les amis Andrea Navagero (1483 – 1529) et Agostino Beazzano (fin XV^e siècle – 1549), le grand dramaturge Pietro Aretino (1492 – 1556) dit l'Arétin ou bien encore le remarquable philologue Ange Politien (1454 – 1494). Demetrios Chalcondyle (1424 – 1511) fut lui un protégé du cardinal Bessarion, alors que le grand orateur Cristoforo Landino (1424 – 1498) devint le précepteur de Laurent le Magnifique et de Marsile Ficin. En effet, ces hommes de lettres se distinguèrent parfois pour leur enseignement. Par exemple, Carlo Sigonio (1520 – 1584) enseigna les belles-lettres et l'art de l'éloquence. Simon Grynaeus (1493/94 – 1541) occupa la chaire de grec ancien à l'Université de Bâle et le titre de professeur surnuméraire de théologie. Achille Bocchi (1488 – 1562), l'écrivain humaniste bolognaise, devint administrateur et professeur à l'Université de Bologne ; tandis que l'enseignement au Collège Royal de Pierre de la Ramée (1515 – 1572) dit Ramus, acquit une célébrité européenne. L'humaniste français, qui rédigea un commentaire des poèmes de Ronsard, Marc Antoine Muret fut également un enseignant très actif, malgré des problèmes avec la justice qui l'obligèrent constamment à changer de pays. Vittorino da Feltre (1378 – 1446), après avoir enseigné la rhétorique et la philosophie à l'université de Padoue, fonda à Mantoue une école florissante qui forma un grand nombre de lettrés. L'érudit protestant Jean Sturm (1507 – 1589), grand pédagogue, est, lui, le fondateur du Gymnase protestant qui devint par la suite l'Université de Strasbourg. Joachim Camerarius l'Ancien (1500 – 1574) qui aida Philippe Melanchthon à rédiger la Confession d'Augsbourg, fut un professeur de grec et latin et s'employa à réorganiser des Universités telle celle de Leipzig.

Certains humanistes se distinguèrent dans le milieu artistique, ainsi Benedetto Varchi (1502 – 1565) est un théoricien de l'art, tout comme Léon Battista Alberti (1404 – 1472),

auteur du célèbre traité *De pictura*¹. Ce dernier est également un artiste, notamment un architecte. L'architecture qui fut aussi un des domaines de prédilection du collectionneur et marchand d'art Jacopo de Strada (1507 – 1588) qui travailla dans ce domaine pour trois empereurs successifs.

L'humanisme influença également des lettrés s'intéressant à ce que l'on appelle aujourd'hui les sciences « dures ». Car si l'homme était le centre d'intérêt principal des humanistes, le monde qui l'entoure devint également un sujet d'études très poussées. Ainsi, quelques grands astronomes de l'époque sont présents dans le corpus de ce mémoire. Par exemple, le chanoine Gassendi (1592 – 1655), qui prit la suite des premiers philosophes moralistes tel Francis Bacon, est également reconnu comme un grand astronome qui observa et décrivit notamment le mouvement des planètes. Quant à Tycho Brahé (1546 – 1601), grâce au soutien du roi Frédéric II du Danemark, il fit construire le plus grand observatoire de l'époque qui lui permit d'établir un catalogue des étoiles très précis pour son époque. L'humaniste philosophe toscan Piccolomini (1508 – 1579) qui joua un rôle primordial dans la promotion de sa langue s'intéressa également à l'astronomie où l'on considère qu'il est à l'origine du premier atlas céleste de la Renaissance. Encore quelques années avant, le mathématicien Petrus Apianus (1495 – 1552) s'attacha lui aussi au domaine de l'astronomie où ses travaux de cartographie furent très appréciés. Mais l'étude du monde ne se borne pas à l'étude du ciel et Conrad Gessner (1516 – 1565) par exemple va dédier un grand nombre de ses recherches aux différentes formes de vie sur terre, touchant ainsi à la zoologie, à la botanique... Il est reconnu comme étant un des grands naturalistes de la Renaissance. Le philosophe Jean-Baptiste Porta (1535 – 1615), lui, s'intéressa en plus de la cryptologie et de l'alchimie à l'optique : la découverte de la chambre noire et de nombreuses expériences d'optiques sont dues à ce grand physicien opticien.

La connaissance de l'homme passe également par la compréhension du corps de ce dernier, ainsi un certain nombre d'humanistes suivirent des études de médecine. L'historien Paolo Giovio (1483 – 1552) commença par être médecin avant d'embrasser l'état ecclésiastique. C'est aussi après avoir été médecin que le célèbre grammairien Jules César Scaliger (1484 – 1558) se consacra à développer ses connaissances dans le plus de disciplines possibles. Joachim de Watt (1484 – 1551) dit Vadian est surtout reconnu comme un historien humaniste partisan de la Réforme, mais il a aussi été un médecin adepte des méthodes douces telles que la physiothérapie et la diète. Rabelais (entre 1483 et 1494 – 1553), même s'il est connu principalement comme poète et écrivain, vivait également de son métier de médecin. L'humaniste italien Nicolas Léonicène (1428 – 1524) est sans doute un des modernes qui a

¹ ALBERTI (L. B.), *De Pictura*, Paris, Ed. Allia, 2007.

contribué le plus à redécouvrir les grands textes de la médecine comme ceux de Galien et d'Hippocrate, il enseigna également cette discipline tout en la pratiquant. Quant à l'humaniste et anatomiste italien Alessandro Achillini, il fut sans doute l'un des premiers à disséquer des corps humains.

Malgré la diversité des fonctions tenues par nos lettrés, une similitude apparaît. La majorité d'entre eux se révèlent être de grands « savants », un vocable qui à l'époque ne s'applique pas seulement aux hommes de science, mais à tous ceux qui cultivent l'ensemble du savoir ou le savoir d'une discipline en particulier¹. En effet, il faut bien avoir conscience que des ponts existent entre toutes ces catégories. Un humaniste même s'il peut être spécialisé dans une discipline, possède souvent des connaissances dans un grand nombre d'autres. Certains échappent donc à la catégorisation et peuvent ainsi rentrer dans une ou plusieurs catégories. Dans cette galerie, plusieurs de ces « génies » de la Renaissance sont présents. En plus de ceux déjà évoqués, on peut mentionner Sébastien Münster (1488 – 1552) un érudit allemand polyvalent qui était aussi bien cartographe et astronome qu'historien et mathématicien ou bien encore professeur d'hébreu. Autre exemple, celui de Joseph Juste Scaliger, un des plus grands savants du XVI^e siècle, qui s'intéressa en plus de la philologie (comme son père Jules César Scaliger) à l'histoire. Il modifia notamment la vision de la chronologie historique incluant dans l'histoire ancienne celles des Perses, des Babyloniens et des Égyptiens en plus de celles des Grecs et des Romains. Robert Estienne (1503 – 1559) peut aussi être considéré comme un des plus grands savants de son temps : ce grand lexicographe et éditeur maîtrisait parfaitement le grec, le latin et l'hébreu, ce qui se remarque dans les ouvrages qu'il édita.

Deux autres catégories émergent du corpus. Il s'agit tout d'abord des femmes de lettres, car bien que la communauté humaniste ait été essentiellement masculine, certaines d'entre elles surent par leurs connaissances et leur savoir se créer une place parmi les hommes. Le corpus en compte trois, il s'agit en premier lieu de Marguerite de Navarre (1492 – 1549) ou Marguerite d'Angoulême la sœur de François I^{er} qui est reconnue comme étant une des premières femmes de lettres française. Ensuite sont présentes les deux poétesses Louise Labé (1524 – 1566) surnommée « La Belle Cordière » et la « féministe » Marie de Gournay (1565 – 1645) plus connue également pour son titre de « fille d'Alliance » de Michel de Montaigne (1533 – 1592) que pour son œuvre. Ces femmes publièrent des écrits tout comme leurs équivalents masculins. Des exceptions qui profitèrent sans doute de leur niveau social élevé et de la richesse de leur famille pour accéder au savoir vu qu'elles ne pouvaient

¹ BOTS (H.), WAQUET (F.), *La République des Lettres*, Paris, Belin, 1997, p.92.

être admises dans les collèges ou universités¹. La Renaissance révèle aussi de rares enfants prodiges qui, avant l'âge de vingt ans, surent se rendre « habiles »² tels que le juriste néerlandais Hugo de Groot (1583 – 1645) dit Grotius qui dès l'âge de onze ans est accepté pour étudier à l'Université de Leyde et qui publia à quatorze ans une édition de l'auteur latin du V^e siècle Martianus Capella. Quant à Ugolino Martelli, futur évêque de Grandèves, son érudition précoce fut vantée par Varchi, Bembo ou l'Arétin.

Autre remarque déterminante : pour que le corpus, qui comporte donc 93 humanistes, arrive à 211 portraits il faut obligatoirement que certains lettrés soient représentés plusieurs fois. Ces multiples occurrences peuvent être expliquées d'une part, par le succès de l'humaniste à son époque et d'autre part, par la postérité qu'il a acquise au fil des siècles. En effet, déjà à l'époque au sein de la communauté humaniste, l'égalité entre tous ces hommes de lettres n'existait pas. Ils reconnaissaient eux-mêmes une certaine hiérarchie où par exemple, Érasme de Rotterdam (1466/69 – 1536) se voyait attribuer le rang de « monarque de toute la République des Lettres », alors que Scaliger et Juste Lipse (1547 – 1606) constituaient avec Casaubon les « triumvirs de la République des Lettres »³. A ces noms restés célèbres peuvent s'ajouter ceux des humanistes français Lefèvre d'Étaples (1450 – 1537), Guillaume Budé (1467 – 1540), Guillaume du Bellay (1491 – 1543) ou plus tardivement celui de Montaigne, des noms qui évoquent toujours à l'heure actuelle le courant de pensée humaniste français pour le grand public. L'humaniste autrichien Cuspinian (1473 – 1529) ou bien l'archevêque de Palerme Jean Carondelet qui fut aussi le conseiller de Charles Quint peuvent être ajoutés à ces humanistes dont le nom a réussi à traverser les siècles. Mais la question reste de savoir si cette célébrité est due exclusivement à celle qu'ils avaient pu forger de leur vivant ou légèrement postérieurement, ou bien si ce n'est justement pas pour certains grâce à leurs portraits parfois grandioses qui ont été conservés que leur nom nous est parvenu avec autant d'éclat. Cependant, le corpus n'est pas composé seulement d'humanistes « stars », s'y trouvent également des érudits plus humbles à l'aura et à la postérité moins développée mais qui ont pourtant contribué à leur façon au développement de l'humanisme durant la Renaissance. Alard d'Amsterdam (1494 ? – 1544) ami d'Érasme s'attacha à éditer les œuvres d'Agricola par exemple, Jan Brant (1559 – 1639) un autre humaniste néerlandais reconnu pourtant comme l'un des plus importants de son pays à cette période et qui était le père de la première épouse du peintre Pierre-Paul Rubens (1577 – 1640) commenta et édita notamment les écrits de Jules César et de Cicéron. Par alliance, il était donc lié à Philippe Rubens (1574 – 1611), le frère de l'artiste, qui était un humaniste polyvalent (poète, bibliothécaire, traducteur,

¹ BOTS (H.), WAQUET (F.), *La République des Lettres*, Paris, Belin, 1997, p.96.

² Ibid., p. 99.

³ Ibid., p.95.

archéologue, philologue...). L'orientaliste espagnol Benito Arias Montano (1527 – 1598) est aussi un érudit quelque peu délaissé par le public non spécialisé, pourtant il maîtrisait parfaitement plusieurs langues dont le grec et le latin bien évidemment et est l'auteur d'une bible polyglotte. L'humaniste et historien de la réforme Jean Sleidan (1506 – 1556) fut l'ami de Jean Sturm qui l'aida pour sa carrière diplomatique, il réussit notamment à obtenir la fonction d'interprète pour François I^{er} et jouera quelques années plus tard un rôle de médiateur entre ce dernier et Henri VIII.

Cette présentation très brève de nos humanistes permet d'identifier le principal dénominateur commun entre eux qui est le savoir. Ce dernier est la pierre angulaire de tout parcours d'humaniste, c'est lui qui lie leur communauté. Pour compléter les lignes du tableau, il est nécessaire de mener une étude sur l'arrière-plan de ces parcours de vie en tentant d'établir un panorama des origines géographiques et sociales de nos lettrés.

b. Des origines différentes.

Établir un tableau des origines sociales de nos humanistes s'avère très compliqué sans avoir mené une étude prosopographique et sociologique précise. Néanmoins, quelques remarques peuvent être avancées. Les vies de nos lettrés montrent effectivement une relative diversité dans les niveaux de richesses et de statut social. Ainsi, des princes ou princesses de sang tels que Laurent le Magnifique, Marguerite de Navarre, le cardinal de Brandebourg, fils d'un prince électeur allemand ou bien encore le fils illégitime du Prince de Salerne, l'humaniste italien Pomponius Laetus, côtoient des érudits aux statuts plus modestes. Si la présence aristocratique et noble reste très forte, la riche bourgeoisie est aussi un important vivier de jeunes lettrés. Pierre Sala est, par exemple, issu de la bourgeoisie marchande de Lyon. Léon Battista Alberti est né dans une importante famille de banquiers et de marchands italiens, quant à Montaigne, il est l'héritier d'une riche famille de négociants bordelais. Certains parents de nos humanistes s'avèrent être des artisans relativement aisés, tel que le père de Petrus Apianus qui était un cordonnier appartenant à la classe moyenne de sa ville. Jules César Scaliger avait lui un père peintre. Ce dernier, érudit d'origine italienne permet d'introduire une autre tendance qui ressort du corpus. En effet, après avoir observé les origines sociales des lettrés, il apparaît pour certains d'entre eux une continuité évidente avec le travail de leur famille ou de leur père. Parfois ces héritages sont d'ordre intellectuel et certains grands savants du corpus eurent effectivement la chance d'être les enfants, neveux... d'hommes cultivés entretenant des liens étroits avec la sphère du savoir tels des médecins, des poètes, des imprimeurs... L'exemple du grand savant Joseph Juste Scaliger, fils de Jules César Scaliger n'en est qu'un parmi d'autres. Le père de Clément Marot était aussi un

amateur de belles-lettres, puisqu'après avoir été révoqué par sa corporation de marchands, il se met à écrire des vers et devient par la suite un des poètes préférés de Louis XII. Jean-Baptiste Porta eut, lui, la chance d'être élevé auprès d'un oncle instruit. Enfin, ils sont peu nombreux mais ils ont le mérite d'exister, certains des humanistes du corpus sont issus de milieux plus que modestes voire pauvres. Ainsi, Conrad Gessner est issu d'un milieu très modeste de fourreur tanneur tandis que Zwingli et Ramus étaient d'origines paysannes, le père du dernier étant un laboureur. La communauté humaniste est donc très hétérogène sur ce point. Ces éléments doivent être pris en compte pour déterminer si le type de représentation de l'humaniste ne dépend que de sa fonction ou si elle est peut-être influencée par d'autres caractéristiques qui définissent la personne comme dans ce cas son statut social. Les origines sociales des érudits du XVI^e siècle sont donc métissées et cela quel que soit leur pays natal.

Dix nationalités sont représentées dans notre galerie de portraits. Par nationalité, il faut comprendre origine géographique. Les humanistes sont mobiles et il est parfois difficile pour certains de les affecter à un seul pays. Par conséquent, il a été choisi de les rattacher au pays où ils sont nés. Se pencher sur leur dispersion géographique permet ainsi de savoir si le recours au portrait est plus développé dans certaines régions et aide à percevoir l'espace qu'occupait la communauté humaniste à la Renaissance. Le corpus actuel se divise comme suit : 34 Italiens, 22 Français, 17 Allemands, 8 Néerlandais, 5 Suisses, deux Grecs et deux Anglais et enfin un humaniste pour l'Autriche, l'Espagne et le Danemark¹. Cette répartition géographique suit la tendance générale de l'époque décrite pour la République des Lettres². L'espace d'origine de nos érudits se limite à l'Europe occidentale à l'exception des deux Grecs (cela pourrait être discuté). Cet espace s'organise bien entendu autour de « centres » culturels attractifs. La prédominance des Italiens qui représentent plus d'un tiers du corpus dénote l'importance du rôle joué par l'Italie dans la diffusion de l'humanisme. Mais ce n'est pas toute la péninsule italique qui est concernée. En effet, les humanistes répertoriés pour ce mémoire viennent en grande partie du Nord du pays : Vénétie, Florence, Padoue, Bologne, Modène... Autre nuance de taille, les érudits de la péninsule latine sont surtout concentrés sur le début de la période, ce qui tend à prouver qu'au fil du temps les lieux du savoir vont se déplacer. Les humanistes reviennent souvent d'ailleurs sur ce phénomène de *translatio studii*, expression déjà usitée au Moyen âge et associée à celle de *translatio imperii* qui s'opère de l'est vers l'ouest. La prévalence des naissances d'humanistes en Italie baisse donc vers la fin de la période, mais il ne faut pas pour autant croire que l'Italie perd tout rayonnement international. Elle reste une destination privilégiée pour la plupart des lettrés qui se rendent

¹ Voir annexe p.348-350.

² BOTS (H.), WAQUET (F.), *La République des Lettres*, Paris, Belin, 1997, p.79.

dans les grandes universités telles celles de Padoue ou de Bologne ou qui effectuent le voyage d'Italie (*l'iter italicum*). Si la botte italienne semble perdre peu à peu sa place de leader dans le classement des foyers humanistes, la France s'installe, elle, comme la nouvelle place privilégiée du savoir. Deuxième population la plus importante de l'échantillon, les 22 humanistes français de notre corpus recoupent là encore les conclusions générales de la période sur les villes possédant une aura intellectuelle étendue. Guillaume Budé, l'imprimeur Robert Estienne ou Lefèvre d'Étaples, pour ne citer que ces trois noms, participent au rayonnement et à l'influence de la capitale française qui devient progressivement la capitale internationale des belles-lettres. Paris est désormais la ville où il faut se rendre si l'on veut acquérir « le trésor du savoir »¹. Autre foyer humaniste en France : Lyon, où l'on retrouve notre collectionneur d'œuvres antiques Pierre Sala. Ville également où Clément Marot séjournera quelque temps et où la « Belle Cordière » s'invitera avec ses vers dans ce monde d'hommes. Montaigne, quant à lui, est le représentant de Bordeaux qui, bien qu'en retrait par rapport aux deux autres, reste une étape de l'*iter gallicum*. Le cas des pays germaniques et de l'espace allemand est plus subtil et sans doute encore plus hétérogène que les espaces précédents en raison de son système de gouvernement. Néanmoins, si l'on additionne les humanistes allemands avec les Suisses et l'Autrichien Cuspinian, on arrive à un nombre non négligeable de 23. Cette densité d'érudits n'est sans doute pas étrangère à la propagation du protestantisme dans ces régions qui favorise le questionnement intellectuel et le retour aux textes. Un raisonnement que l'on peut appliquer en partie pour le nord de l'Europe. Si la présence d'un unique Danois, Tycho Brahé, montre que la vie intellectuelle semble s'être désintéressée de ce qui se passe au nord des Pays-Bas, ces derniers sont un vrai vivier d'éminents savants dont sans doute un des plus marquants de son temps et des suivants, Érasme de Rotterdam « le Prince des humanistes ». Mais cette région est aussi la patrie de Rudolphe Agricola ou bien un peu plus tard de Juste Lipse. L'insularité de l'Angleterre n'a sans doute pas aidé à développer le rayonnement de celle-ci. En dehors des grandes villes universitaires d'Oxford et Cambridge, Londres est la seule ville contribuant à la diffusion de l'humanisme avec des hommes comme Thomas More ou Francis Bacon. Enfin, la présence des deux humanistes d'origine grecque révèle aussi la réalité de l'époque, bien qu'ils semblent excentrés de l'espace géographique convenu de la communauté humaniste. En effet, c'est grâce à ses exilés, dont bien souvent l'Italie est le point de chute, que l'Europe va pouvoir redécouvrir certains écrits des Anciens. Suite à la prise de Constantinople par l'empire ottoman, les érudits arrivent avec dans leurs bagages une quantité d'ouvrages parfois impressionnante et surtout avec des manuscrits que les savants occidentaux n'ont jamais pu

¹ BOTS (H.), WAQUET (F.), *La République des Lettres*, Paris, Belin, 1997, p.75.

avoir jusque-là entre leurs mains. L'unique représentant de l'Espagne présent dans le corpus Benito Arias Montano témoigne, en dernier lieu, d'une activité humaniste moins importante dans la péninsule ibérique ou bien d'une utilisation du portrait chez les érudits beaucoup moins importante.

La galerie de portraits dépeint ainsi l'espace à l'intérieur duquel s'organise la communauté humaniste. Une esquisse qui n'est pas sans rappeler les conclusions de Hans Bots et de Françoise Waquet pour la *République des Lettres*¹. Rattacher un érudit à son pays n'est pas une futilité. Un grand nombre de nos hommes de lettres sont très attachés à leur patrie. Certains écrivent ainsi l'histoire de leur ville ou de leur nation contribuant par là à forger les prémisses des discours nationaux². Bembo fait l'éloge de Venise. Pierre Le Baud rédige l'histoire de la Bretagne³. Ces sentiments patriotiques sont très prégnants dans les grands « États-nations », néanmoins, les États composites tels que l'Italie et l'Allemagne sont loin d'être épargnés. L'humaniste Ulrich von Hutten est ainsi l'un des grands défenseurs de son pays. Dans ces régions fragmentées, le patriotisme peut être multiple et juxtaposé : la population défend alors sa région mais aussi son appartenance à l'Empire par exemple. A cette géographie territoriale et à ces sentiments nationaux se juxtapose, durant notre période, une nouvelle géographie religieuse. Les réformes protestantes instituent de nouvelles frontières, mais elles permettent également d'en lever d'autres : des populations obéissant à différents princes se retrouvent ainsi réunies dans un secteur commun. Cette notion d'espace sans frontière est l'autre versant de la pensée humaniste.

En effet, si les humanistes contribuent au rayonnement de leur nation et à sa supériorité, d'autres savants, voire les mêmes, pensent également qu'ils ne doivent pas se contenter de cette vision barbare du monde. Ils rêvent d'universalisme. Sans doute un reliquat des rêves de grandeur et d'unification des chefs antiques qu'ils soient grecs, macédoniens ou romains. Les humanistes voient dans l'universalisme le moyen de faciliter les échanges, d'empêcher le morcellement du territoire certes mais aussi du savoir. Car le but de l'humaniste est avant tout de contribuer à l'élévation de l'homme par la réflexion et l'accumulation de connaissances. Un des partisans de cette pensée universaliste est Francis Bacon. Pour lui, « le savoir ne peut être l'œuvre d'un seul »⁴. Les humanistes doivent collaborer pour parvenir à obtenir la connaissance. L'universalisme est facilité par l'emploi du latin par ces élites érudites et se traduit d'une certaine façon par la mise en place de la

¹ BOTS (H.), WAQUET (F.), *La République des Lettres*, Paris, Belin, 1997.

² LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, p. 186.

³ LE BAUD, Pierre, *Croniques et Ystoires des Bretons publiées d'après la première rédaction inédite, avec les éclaircissements, des observations et des notes*, par LALANDE de CALAN, Charles, éd, 4 vol, Nantes, 1907-1922, l'édition est inachevée.

⁴ BOTS (H.), WAQUET (F.), *La République des Lettres*, Paris, Belin, 1997, p. 67.

République des Lettres. Ainsi Érasme se déclare « citoyen du monde ». En 1595, Casaubon disait de la « communauté des études » « qu'elle joint les esprits et qu'elle concilie et unit des hommes qui ne se connaissent pas et qui habitent les parties du monde les plus éloignées »¹. Même si ces mots sont employés pour désigner la République des Lettres, ils peuvent s'appliquer dans une certaine mesure à la communauté humaniste qui, si elle ne se juxtapose pas exactement à la première, s'en rapproche.

Maintenant que ces érudits ne sont plus des étrangers, que leur nom et leurs origines sociales et géographiques esquissent le paysage intellectuel de la Renaissance, il faut s'interroger sur les autres critères d'inclusion au corpus. Car, si la possibilité d'identifier l'humaniste est une condition nécessaire à l'insertion du portrait dans notre galerie, ce n'est pas une condition suffisante. Il existe également un critère temps qu'il est primordial de prendre en compte.

2. les représentants d'un large XVI^e siècle...

Le facteur « temps » dans son ensemble est une donnée qui s'est d'emblée imposée pour effectuer la sélection, une approche historique se devant de prendre en compte les aspects chronologiques du sujet. De plus, les liens qui existent entre le portrait et le temps qui passe ne sont plus à rappeler. La date est donc le second critère qui peut inciter à écarter certaines représentations. Ainsi, lorsqu'un portrait d'humaniste identifié se trouve en dehors des bornes chronologiques établies, il n'est pas incorporé au corpus. Conserver uniquement les portraits allant de 1450 environ à 1650 permet d'étudier ceux conçus durant la période qui a vu l'épanouissement et l'évolution du genre. D'ailleurs, le tableau ci-joint, résumant l'évolution du nombre de portraits du corpus au fil du temps², est assez révélateur. Alors que les huit représentations de la fin du XV^e siècle dévoilent l'amorce de la pratique de l'art du portrait dans les milieux humanistes à cette période, on note que plus de

	Nombre de portraits	Nombre de portraits (en %)
Fin XVe siècle (1450 - 1500)	8	3,80%
1ère moitié du XVIe siècle (1501 - 1550)	88	41,70%
2ème moitié du XVIe siècle (1551 - 1600)	81	38,40%
Début XVIIe siècle (1601 - 1650)	25	11,80%
Date inconnue	9	4,30%
Total	211	100%

Evolution du nombre de portraits au fil du temps

¹ BOTS (H.), WAQUET (F.), *La République des Lettres*, Paris, Belin, 1997, p.69.

² Voir annexe p. 352.

80% des effigies récoltées sont concentrées sur le XVI^e siècle. De plus, la répartition entre les deux moitiés du siècle est assez équitable : 88 portraits dénombrés pour la période allant de 1501 à 1550 contre 81 pour celle s'étendant de 1551 à 1600. Ces chiffres confirment que, même si la production de portraits d'humanistes n'est pas spécifique à ce siècle, elle y culmine. Enfin, le début du XVII^e siècle (1601 – 1650) a tout de même vu la réalisation de vingt-cinq œuvres, ce qui représente 11,8% du corpus. Si le pourcentage est bien moins élevé, cela dénote malgré tout la poursuite de cette pratique. Le XVI^e siècle semble donc bien être l'apothéose de l'utilisation du portrait par les humanistes, ce qui légitime davantage les bornes chronologiques choisies pour ce mémoire.

Le tableau ci-dessus révèle aussi l'existence de neuf représentations dont la date reste inconnue. Malgré cette absence, il a été décidé pour ces quelques œuvres de les incorporer en considérant que, d'après leur visuel, elles semblaient s'inscrire dans la période du mémoire. La datation précise des représentations reste une des difficultés majeures du sujet. Pour plusieurs d'entre elles, la date n'a pu être estimée qu'approximativement, soit par le biais du portraitiste lorsque celui-ci est connu, soit en se référant à la technique utilisée ou bien encore par l'apparence générale du tableau, sa composition... Néanmoins, comme pour l'identification, la datation est facilitée par la mention de la date directement sur certains portraits. Vingt-huit œuvres sont ainsi datées, ce qui représente seulement 13% du corpus. La datation du portrait semble donc moins répandue que l'identification. Au regard du tableau suivant, la technique utilisée joue ici aussi un rôle.

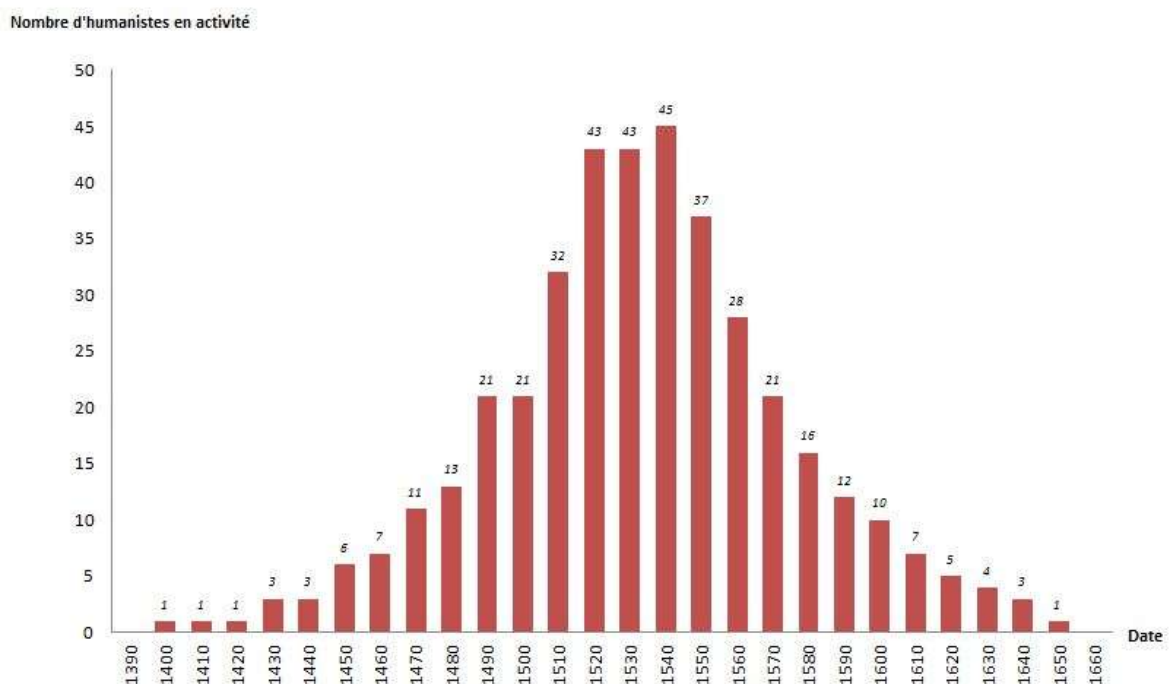
		Nombre de portraits	Pourcentage
Date présente dans le portrait	Peinture	9	31%
	Dessin	4	13,80%
	Gravure	15	51,80%
	Autre	1	3,40%
Total		29	100%

Présence de la date en fonction de la technique utilisée

Ainsi, plus de la moitié des portraits datés sont des gravures tandis que seulement neuf peintures et quatre dessins portent l'année de leur création. Enfin, le corpus comporte également une médaille datée, celle d'Érasme réalisée par Quentin Metsijs en 1519. Cette date figure à l'avant de la médaille sous le profil du savant rotterdamois. La position de l'année dans l'œuvre varie assez peu car peu de solutions s'offrent à l'humaniste. Quand le portrait présente un encadré ou un ovale regroupant les inscriptions, elle s'y retrouve souvent. C'est notamment le cas pour les gravures, et quelques peintures comme le portrait du courtisan

Baldassare Castiglione peint par Jules Romain (n°1) en 1529, ou bien encore le portrait, fait par Holbein en 1519, du juriste bâlois Boniface Amerbach. L'emplacement de la date pour les dessins ne respecte pas vraiment de règle, elle est souvent ajoutée par le portraitiste dans un espace vide de la feuille. Ces derniers l'inscrivent majoritairement en chiffres romains sauf justement dans les portraits dessinés où elle est systématiquement écrite en chiffres arabes. Autre remarque, les quarante-sept portraits gravés issus des recueils de vies d'hommes illustres ont été datés à l'année de parution de l'ouvrage dont ils sont extraits sauf indication contraire dans la représentation. La donnée brute de la date est utile pour l'élaboration de l'échantillon, mais elle livre aussi beaucoup d'informations quand elle est croisée avec d'autres paramètres, notamment celui de l'essor de la pensée humaniste.

Les bornes chronologiques instituées ne délimitent pas seulement la période d'épanouissement du genre du portrait, elles concordent aussi avec l'époque propre au développement du courant d'idées qui caractérise les humanistes. Par conséquent, obtenir un échantillon conséquent dans ce laps de temps, avec un maximum d'érudits différents, est aussi plus aisé. Les hommes de lettres repérés dans l'échantillon sont également actifs sur des décennies différentes comme le montre le graphique suivant¹.



Evolution du nombre d'humanistes en activité au cours de la période 1390 - 1660

Cet histogramme a été construit en ajoutant pour chaque année relevée le nombre d'humanistes issus du corpus alors en activité. Il aurait été trop délicat de déterminer la période exacte d'activité pour chaque savant. Pour certains d'entre eux, il est en effet déjà très

¹ Voir annexe p. 353.

difficile de connaître les grandes dates du déroulement de leur vie. Par conséquent, le lettré a été considéré en activité de ses vingt ans à sa mort, exception faite des prodiges qui sont également comptabilisés sur la décennie précédant leur vingtaine. Des exemples seront sans doute plus parlants. Sperone Speroni qui naît en 1500 et meurt en 1588 est comptabilisé pour les dates 1520, 1530, 1540, 1550, 1560, 1570, 1580. Alessandro Achillini (1463 – 1512) apparaît pour 1490, 1500, 1510. Quant au jeune prodige Jean-Baptiste Porta (1535 – 1615), on le retrouve de 1550 à 1610. Ainsi construit, le graphique révèle les phases de grande activité des humanistes présents dans le corpus de ce mémoire. À partir de 1400, le nombre d’humanistes en fonction ne cesse d’augmenter progressivement. La période de cinquante ans qui s’étend de 1510 à 1560 est l’intervalle qui ressort du graphique comme étant celui où les humanistes de notre galerie se trouvent en plus grand nombre. Le pic de l’activité intellectuelle de ce corpus est situé sur l’année 1540 avec quarante-cinq savants en activité. Après cette période assez dense, le nombre d’humanistes recommence progressivement à redescendre jusqu’en 1650. La galerie d’effigies collectées est donc relativement représentative du courant humaniste, puisque s’y croisent aussi bien des érudits du premier humanisme que de l’humanisme tardif, en passant par un nombre conséquent de lettrés ayant vécu au moment de l’apothéose de ce courant d’idées. Un parallèle peut d’ailleurs être établi entre l’évolution sur la période du nombre de portraits et d’humanistes. En effet, la densité maximum pour les deux est atteinte sur la première partie du XVI^e siècle.

Enfin le critère « temps » et les bornes chronologiques choisies induisent un autre phénomène. En choisissant d’appliquer ces bornes chronologiques directement aux portraits et non aux humanistes, cela implique d’inclure dans le corpus aussi bien des représentations

	Nombre de portraits	Pourcentage
Réalisés in vivo	99	47%
Réalisés post mortem	91	43%
Date absente ou trop approximative	21	10%
Total	211	100%

Rapport entre portraits réalisés in vivo et ceux réalisés post mortem

d’humanistes réalisés in vivo que post mortem. Par exemple, certains savants incorporés sont en activité avant 1450. D’autres ayant vécu durant la période établie sont cependant morts avant l’exécution d’un ou plusieurs de leurs portraits. Le tableau ci-joint¹ montre que le rapport entre le nombre de représentations réalisées in vivo et celles exécutées post mortem est en légère faveur des premières. L’écart reste cependant très faible, seulement huit portraits séparent les deux catégories d’effigies. Ces chiffres montrent bien les deux grandes tendances de l’utilisation du portrait : des portraits in vivo qui favorisent la gloire de l’humaniste de son

¹ Voir annexe p. 354.

vivant et jouent également un rôle d'*exempla*, tandis que les portraits post mortem sont eux plutôt utilisés comme objet mémoriel, comme des « lieux de mémoire » par les survivants des savants. En effet, les humanistes ne sont pas seuls, rares sont les vrais solitaires même s'ils existent.

3. Des humanistes parfois accompagnés.

Les séries de portraits d'hommes illustres, qui se développent à cette période, ont déjà été mentionnées. Une des grandes tendances du siècle est l'établissement de ces combinaisons de portraits d'humanistes dans un même recueil ou en un même lieu. Ces derniers espaces, prémices de nos musées modernes, se développent effectivement dans ces décennies de la Renaissance. Ce n'est toutefois pas de ce type de regroupement dont il va être question ici, mais d'un phénomène qui émerge des statistiques du corpus. Il s'agit de la coexistence d'un ou plusieurs érudits dans une même œuvre ou encore d'une juxtaposition d'un savant avec un autre personnage. Effectivement, le corpus comporte une majorité de portraits individuels. Mais l'objet d'étude de ce mémoire étant l'image de l'humaniste, il serait illogique et contre-productif de ne s'intéresser qu'à ce type de représentations. Ainsi, un lettré identifié qui se

		Nombre de portraits	Pourcentage
Humaniste seul		198	93,80%
Humaniste accompagné	par de la famille	3	1,40%
	par un ou des amis lettrés ou non	9	4,30%
	par des personnes non identifiées	1	0,50%
Total		211	100,00%

trouve en compagnie d'une ou plusieurs personnes est intégré de facto à notre galerie.

Les statistiques¹ établies à partir du corpus dévoilent une large prédominance des portraits individuels. Plus de 90% des œuvres (198

Des humanistes seuls ou accompagnés?

portraits) représentent un érudit seul. L'humaniste est croqué en compagnie d'un autre personnage en seulement treize occasions. La minceur de cet échantillon s'oppose à la tendance générale du siècle, qui voit les portraits de groupe se diffuser largement. Comment l'expliquer ? Une des raisons avancées, c'est que le taux de survie de ces portraits de groupe est relativement faible. Lorne Campbell explique en partie cette déperdition par les dimensions souvent très encombrantes de ces œuvres. Une autre explication peut résider dans le passage à la postérité de ces représentations qui, si elles sont peu connues, sont moins bien

¹ Voir tableau p. 354.

répertoriées et par là même plus difficiles à trouver et à incorporer. Néanmoins, certains de ces portraits nous sont parvenus. Neuf d'entre eux, dont quatre fresques, représentent l'érudit en compagnie d'un ou plusieurs confrères qui, parfois, sont aussi des amis. Ainsi, le portrait n°77 met en scène Laurent le Magnifique en train de lire entouré par des philosophes et des hommes de lettres. Sur cette fresque, réalisée par l'atelier de Vasari en 1556 et qui se trouve au Palazzo Vecchio à Florence, Marsile Ficin le précepteur du dirigeant florentin est représenté en arrière-plan à la droite de ce dernier. Son regard semble se porter, non pas sur Laurent de Médicis qui semble trôner encerclé par ces érudits, mais sur un des hommes se tenant à gauche de celui-ci. Peut-être regarde-t-il Pic de la Mirandole, un autre de ses disciples, peint comme souvent de profil ses cheveux châtain retombant avec de légères boucles sur ses épaules et coiffé de son bonnet rouge. Les autres personnages présents sont difficiles à identifier. Cependant, par comparaison avec les autres portraits présents dans le corpus, l'homme qui tient un livre à gauche de Pic de la Mirandole est peut-être le grec Démétrios Chalcondyle, appelé par Laurent de Médicis lui-même à Florence pour reprendre un poste vacant. Quant au savant qui fait face au Florentin et qui semble tenir une sorte de sphère (peut-être un globe terrestre), on pourrait avancer l'hypothèse¹ qu'il s'agit de Cristoforo Landino qui fut aussi le précepteur et ami de Laurent de Médicis. Dans le détail de la fresque n°195, Ange Politien vient compléter ce petit cercle de savants de la cour florentine peint en pleine conversation.



Autres exemples de cercles lettrés, celui formé autour de Juste Lipse représenté deux fois par Rubens. Le tableau en couverture du mémoire (n°128) réalisé par le peintre en souvenir de son frère (qui vient de mourir) et de Juste Lipse dévoile ici l'importance de la transmission orale dans les milieux intellectuels et l'existence d'une véritable sociabilité humaniste. Le grand philologue est effectivement entouré de trois de ses disciples que sont les deux frères Rubens (Philippe, l'humaniste, étant celui assis à droite de Lipse) et Jan Woverius à sa gauche. Le maître, assis sous un buste antique de Sénèque, indique avec un de ses doigts l'endroit où il semble s'être arrêté de lire. Cette amitié entre érudits est aussi un des thèmes du second tableau évoqué de Rubens (n°127) où ce dernier effectue son autoportrait en compagnie d'un cercle d'amis de Mantoue. Les savants les plus renommés tels que Lipse ou Ficin attirent effectivement autour d'eux de nombreux disciples qui viennent parfois de

¹ Hypothèse soulevée après avoir comparé ce personnage à Cristoforo Landino qui apparaît dans l'œuvre n°195.

loin pour répondre « à cet appétit de connaissance »¹. Les relations intellectuelles et d'amitiés qui résultent de ces rencontres et de ces préceptorats s'entretiennent notamment par des échanges épistolaires parfois très importants. L'amitié s'esquissant dans ces différentes représentations est parfois également à l'origine de la réalisation du portrait, comme nous le verrons un peu plus tard. En plus du double portrait des amis humanistes italiens Andrea Navagero et Agostino Beazzano (n°39), du tableau des ambassadeurs (n°100) et du détail de la fresque de Masaccio (n°98) représentant Léon Battista Alberti aux côtés d'autres artistes, on recense aussi le double portrait de Luther et Melanchthon (n° 118 : deux portraits se faisant face) et surtout un portrait de groupe des principaux acteurs de la Réforme et des grands penseurs du siècle (n°174). Luther y est peint la main gauche posée sur l'épaule de Melanchthon, tandis que derrière eux prennent place notamment Justus Jonas et Érasme de Rotterdam. Les représentations collectives mettent ainsi en lumière les différents liens qui unissent les érudits entre eux : amitié, relation maître élève, collaborateur...

Trois portraits mettent également en avant les relations familiales de nos hommes de lettres. C'est le cas du célèbre dessin représentant la famille du chancelier et humaniste



anglais Thomas More (n°44). Les inscriptions latines que l'on suppose écrites par l'astronome Nikolaus Kratzer indiquent le nom et l'âge des modèles qui sont de gauche à droite : Elizabeth Dauncey, la deuxième fille de l'érudit ; Margaret Giggs, sa fille adoptive ; Sir John More, son père ; Anne Cresacre, sa belle-fille ; Sir Thomas More ; John More, son fils ; Henry Patenson, son

bouffon ; Cicely Heron, sa plus jeune fille ; Margaret Roper, sa fille aînée et Alice, sa seconde femme. Les annotations allemandes sont, elles, d'Holbein. Le tableau réalisé à partir de cette esquisse préparatoire a été détruit au XVII^e siècle, mais des copies plus ou moins proches ont été élaborées, comme celle présentée ci-jointe signée par Rowland Lockey aux alentours de



1594. Si les personnages changent parfois de position entre les deux portraits et que dans la version de Lockey, un personnage de plus fait son apparition, cette copie permet de se faire une bonne idée de la peinture que proposa Holbein à Thomas More. Ce dessin n°44 fut offert

¹ LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, p. 72.

à Érasme de la part du chancelier anglais par l'intermédiaire d'Holbein, preuve ici encore des liens étroits entre humanistes. Ce portrait met toute la lumière sur la volonté de sir Thomas d'exposer sa famille, mais surtout de la montrer comme une famille accomplie au niveau intellectuel puisqu'une grande majorité des modèles y sont représentés avec un livre en main. Les deux autres portraits mettant en scène la famille des humanistes sont ceux de l'érudit autrichien Cuspinian. D'abord représenté en compagnie de sa première femme Anna (n°36), il est peint vers 1520 par Bernhard Strigel avec toute sa famille (n°37), c'est-à-dire sa deuxième épouse Agnès Stainer et ses deux fils. Comme chez la famille More, la sérénité se dégage de ce tableau. Les inscriptions latines présentes sur le tableau font référence à Zébédée, Marie Salomé et leurs deux fils. Un lien s'établit donc entre la famille biblique et celle de l'humaniste qui semble très unie : Cuspinian enlaçant ses garçons dans ses bras, même si Agnès semble un peu en retrait de ce regroupement familial. Cette irruption du foyer familial dans l'échantillon n'est pas sans rappeler le débat fort actif sur le mariage qui eut lieu dans les milieux humanistes de l'époque. Car, si certains, n'hésitent pas à commander des œuvres où ils se trouvent en présence de leur femme et de leurs enfants, d'autres considèrent le mariage et la famille comme une source d'agitation et une perte de temps qui ne fait que ralentir l'érudit dans sa marche vers le savoir. Le célibat permet donc selon certains humanistes la liberté nécessaire aux études et ces opposants au mariage mettent également en avant le « célibat du Christ, source de toute sagesse et de toute science »¹. Dans notre corpus, des représentants des deux camps sont présents. Le Prince des humanistes qu'est Érasme restera par exemple toute sa vie célibataire, tandis que d'autres grands noms, tels Budé ou Louise Labé, surent concilier leur vie de savant avec leur vie familiale dans laquelle ils ne voyaient pas un frein à leur recherche du savoir. Au contraire, ils considéraient cette famille qui avait toujours existé comme une volonté divine. De plus, avant d'être ordonnés, certains de nos humanistes étaient mariés. C'est le cas de Baldassare Castiglione qui fut l'époux pendant quatre ans d'Ippolita Torelli avant que celle-ci ne meure ; ou bien encore de Pietro Bembo qui eut plusieurs enfants d'une femme nommée Morosina. Mais là encore, ces éléments de vie ne se trouvent pas forcément dans nos représentations ce qui amène à se demander s'il s'agit des aléas de la vie ou d'un choix délibéré des humanistes. Car il est vrai que ces portraits de groupe n'ont souvent pas le même but que les représentations individuelles. Alors que les premiers sont souvent réalisés pour la gloire de leurs modèles, les œuvres collectives sont généralement gardées pour le cercle privé ou envoyées comme cadeau à des amis.

Les finalités qui président à ces deux types de représentations sont donc bien différentes. Les codes utilisés, en revanche, offrent des similitudes. C'est pourquoi l'étude

¹ BOTS (H.), WAQUET (F.), *La République des Lettres*, Paris, Belin, 1997, p. 103.

menée s'est penchée sur ces portraits de groupe avec les mêmes outils que pour les effigies individuelles, à la différence près que l'identification rencontre plus d'obstacles pour les seconds rôles dans les portraits de groupe. Pour élaborer cette grille de lecture et d'analyse, il a semblé pertinent de repérer ces marqueurs et éléments dans un autre corpus cohérent : un échantillon des précurseurs de l'iconographie humaniste et de ceux qui se la sont ensuite réappropriée.

B/ Des modèles et des imitateurs.

L'étude a conduit à élaborer un corpus secondaire, celui-ci est pourtant loin d'être inutile. Il s'agit d'un échantillon réduit, dont l'objectif n'est pas d'accumuler un nombre conséquent de portraits, mais plutôt d'établir un aperçu rapide des représentations qui gravitent autour de celles de nos érudits et s'en rapprochent. Certains « codes » des portraits d'humanistes sont, en effet, empruntés à ceux de pères de l'Église. Pour certaines œuvres, le parallèle est vraiment notable. Mais si les représentations des savants du XVI^e siècle ont été influencées par celles de grands penseurs antérieurs, elles ont aussi à leur tour inspiré certains personnages contemporains voulant profiter du rayonnement de la pensée humaniste. Il convient donc de faire un rapide tour d'horizon de cet échantillon qui, lorsque le moment sera venu, permettra d'apporter un éclairage au corpus principal.

1. Saint Augustin et saint Jérôme : les modèles.

La constitution de cette galerie de modèles emprunte à la méthodologie usitée pour le corpus principal. En premier lieu, il a été nécessaire d'établir des critères d'inclusion et parmi ceux-ci, les bornes chronologiques. Ici, il a semblé judicieux de conserver la même logique que pour l'échantillon des humanistes. Un large XVI^e siècle a donc été balayé pour la sélection de 1450 à 1650. Un seul portrait légèrement antérieur à 1450 a tout de même été inclus. Choisir cet espace-temps singulier permet de déceler des inflexions, des stéréotypes qui circulent entre les deux corpus. Plusieurs siècles séparent nos lettrés de ces saints. Mais leurs portraits semblent effacer cette distance. Il s'agit ici de présenter sommairement ces liens et les peintures retenues.

Tout d'abord, un petit point de définition. En effet, le terme de « modèle » doit être compris dans le sens de référence ou d'exemple. Ces effigies de saints, qui tiennent un rôle d'exempla pour la population catholique, deviennent également pour les humanistes des modèles pour leurs propres représentations individuelles. Douze portraits composent cet

échantillon¹. Les critères de sélection ressemblent fort à ceux énumérés pour le corpus principal. Le « modèle » doit être avant tout identifiable. Une étape bien moins difficile que pour l'échantillon d'humanistes. Ainsi, les deux pères de l'Église que sont saint Augustin et saint Jérôme n'ont pas de mal à être identifiés. Sans s'attarder, il semble nécessaire de rappeler quelques éléments biographiques sur ces deux grands érudits. Augustin d'Hippone (354 – 430), dit Saint Augustin, est un philosophe et théologien chrétien. Après un début de vie relativement chaotique et passionné, cet Africain du Nord s'éprend d'amour pour la Sagesse antique. Sa conversion au christianisme et son baptême sont assez tardifs (387), malgré plusieurs tentatives d'approches antérieures de sa part envers la Bible et sa religion. À côté de son rôle de prêtre puis d'évêque, il s'engage dans une recherche intellectuelle et spirituelle constante le conduisant à écrire un nombre impressionnant d'ouvrages dont les traités fondamentaux que sont *Les Confessions* et *la Cité de Dieu* par exemple. Conciliateur de la pensée chrétienne et de la philosophie de Platon (néoplatonisme), il est persuadé que le savoir est le seul moyen de se rapprocher de Dieu. Un des quatre pères de l'Église latine, il est sans doute un des auteurs les plus lus durant l'époque médiévale, ce qui entraîne une production assez importante de représentations. Les quatre portraits (n°1 à n°4 du corpus secondaire) du saint offrent de grandes ressemblances. L'évêque d'Hippone y est représenté dans son cabinet de travail, le regard porté vers le ciel (exception faite du n°3), la plume à la main, voire dans les portraits n°2 et n°3 en train d'écrire. Le décorum est riche et les détails nombreux, même la gravure issue du recueil de Thévet n'est pas un simple portrait, plusieurs livres y sont notamment visibles.

L'autre père de l'Église qui l'accompagne dans ce corpus et auquel un encore plus grand nombre d'humanistes s'identifient sans doute est Saint Jérôme (342 – 420) ou Jérôme de Stridon qui comptabilise huit représentations dans l'échantillon. Passionné très jeune par la littérature classique, notamment par l'œuvre de Virgile, il eut quelque temps comme maître le célèbre grammairien Donat. Après son baptême en 365, il part approfondir ses connaissances en théologie. Toujours en quête de connaissances, il apprend l'hébreu, se consacre à l'exégèse et se fait ordonner prêtre. Suite à une chute de popularité à Rome, il se retranche dans un monastère. Une période d'intense activité intellectuelle durant laquelle il effectue notamment la traduction latine de la Bible et des commentaires sur l'Ancien et le Nouveau Testament. Sa traduction de la Bible qui prend le nom de Vulgate au XIII^e siècle est un travail remarqué par les humanistes, qui la voient notamment être déclarée canonique par le Concile de Trente. Par ce biais, il devient un des exemples d'érudition à suivre. Un modèle là encore représenté dans la totalité des portraits en pleine réflexion dans son cabinet de travail, ou bien encore en train

¹ Cf. corpus secondaire en annexe p. 334.

de travailler sur sa traduction de la Bible. On retrouve les mêmes principaux éléments de décor que pour saint Augustin. Nous expliciterons par la suite ces repères car ils sont largement réutilisés dans les représentations des savants de la première modernité. Cependant, dans les effigies de saint Jérôme, certains éléments apparaissent comme lui étant propre. Ainsi



dans le portrait n°8 où il est peint assis à une table en train de lire, entouré par divers instruments d'écriture, d'un sablier, de nombreux livres..., on note également la présence d'un de ses attributs qui est le lion, ce dernier étant allongé près de la table. La présence d'un crâne dans les portraits de saint Jérôme est aussi très forte. Cet objet

symbolique qui devient, avec le retour au portrait réaliste, le moyen le plus pertinent de représenter la mort dans les œuvres est ainsi peint cinq fois au côté du saint (n°7, n°9, n°10, n°11 et n°12). Le crâne rappelle les hommes à la réalité de leur vie mortelle et fragile, et s'associe souvent à la pensée de la devise « memento mori » (Souviens-toi de la mort). Dans l'iconographie de saint Jérôme, le crâne est également le symbole du siège de l'esprit et est lié à l'idée de la connaissance théologique. Le portrait de saint Jérôme par Caravaggio (n°10) daté de 1606 et reporté ci-dessus offre au crâne une place prépondérante dans l'image. Ce dernier et l'orientation du saint semblent indiquer au spectateur l'endroit où il doit se placer pour participer à la scène. Saint Jérôme complètement absorbé par son travail, le regard au plus près du manuscrit, un index intercalé entre ses pages, reconduit le regard du spectateur vers le crâne par son bras droit, tenant une plume, tendu vers ce qui est sans doute un encrier et vers la « mort ». Autre caractéristique remarquable sur ce portrait qui se retrouve sur les onze autres, la couleur rouge du vêtement associé souvent au cardinalat pourtant inexistant à l'époque de saint. Cet échantillon condensé de douze portraits offre l'occasion d'une mise en perspective, cela permet de se faire une idée relativement précise des représentations de ces modèles d'érudition, cherchant toujours à engranger un maximum de connaissances pour se rapprocher de la Sagesse et du Savoir.

Ces quelques exemples permettent déjà de toucher du doigt les normes qui régissent ce type de représentations. Ces peintures, une seule gravure ayant été retenue, font émerger différents points de comparaison qu'il sera nécessaire de détailler dans la suite de l'étude. Le propos se doit d'être nuancé. Toute effigie d'érudit du XVI^e siècle n'est pas calquée sur les représentations de ces grands modèles religieux et intellectuels. Néanmoins, l'image du lettré

dans son studiolo semble emprunter à la même rhétorique visuelle. Tout l'enjeu sera d'identifier et de décrire ces circulations entre les œuvres.

Enfin, la juxtaposition des deux corpus conduira également à s'interroger sur les fonctions des représentations. *Exempla* et notion de portrait mémoriel devront être abordés. Cette sélection cohérente de modèles servira l'étude en ce sens que des passerelles peuvent être établies entre les différentes sphères iconographiques. Mais d'autres ramifications existent. Les codes humanistes ont connu un beau succès, devenant à leur tour sources d'inspirations pour de nombreux autres personnages. Après les emprunts, les hommages...

2. Les portraits « hommages ».

Les humanistes furent contestés par certaines personnes, mais ils firent aussi naître chez nombre de leurs contemporains une grande admiration. Cet enthousiasme en faveur du courant de pensée humaniste se retrouve notamment chez quelques « princes ». Certains comme Marguerite de Navarre et Laurent le Magnifique embrassent complètement cette voie, d'autres marchent très près d'elle et en deviennent parfois les protecteurs. Deux de ces hommes viennent compléter le corpus parallèle. Il s'agit tout d'abord de Frédéric III de Saxe (1463 – 1525), surnommé Frédéric le Sage, dont quatre représentations ont été sélectionnées (n°13 à n°16). Prince électeur de 1486 jusqu'à sa mort, il trouve sa place dans cet échantillon grâce notamment à son rôle de protection vis-à-vis d'artistes comme Dürer, mais aussi de Luther qu'il emmena au château de Wartbourg suite à la diète de Worms. Deux décennies plus tôt en 1502, il est à l'origine de la fondation de l'université de Wittenberg dans lequel enseignèrent justement Martin Luther et Melanchthon. Ses portraits bien que très différents dans la technique utilisée (deux portraits peints, un gravé et un dessin) se ressemblent sur beaucoup de points. Effectivement, la pose de Frédéric ainsi que ses vêtements sont quasiment similaires sur les trois premières représentations. La quatrième (n°16), elle, diffère déjà sensiblement. Ainsi, le Prince électeur représenté de trois-quarts face droite, accoudé à ce qui peut faire penser à une table, la main droite reposant sur la gauche qui renferme un morceau de papier roulé façon parchemin, porte par exemple le bonnet carré du docteur. Il y a ici une volonté manifeste du portraituré de se montrer en tant que lettré ou au moins en tant qu'homme qui se rattache à l'Art et au Savoir, si ce n'est à l'art du savoir. Ces différentes mentions dans la description orientent vers une liste, plus ou moins élargie, comportant une dizaine d'items caractéristiques. Ils sont largement pillés par les non-



humanistes souhaitant atteindre une stature digne des érudits dans leurs effigies. Le duc d'Urbino, Federico III da Montefeltro (1422 – 1482), emprunta lui aussi nombre d'éléments symbolisant l'érudition dans ses portraits, ces derniers se rapprochant alors de ceux des humanistes sur de nombreux points. Le corpus secondaire comporte trois portraits (n°17 à n°19) du condottiere humaniste qui, en plus d'entretenir et de réunir de grands humanistes de son temps dans son magnifique palais ducal, était lui-même un homme de grande culture. Dans ces trois images, l'Italien apparaît toujours en présence d'un membre de sa famille : avec sa femme Battista Sforza (n°19) sur un fond paysager et avec son fils Guidobaldo dans les deux autres. Si la présence d'armes trahit sa fonction de condottiere, le duc d'Urbino est également valorisé dans des activités propres aux hommes de culture. Ainsi, le spectaculaire portrait en pied du duc (n°17) est une habile conjugaison de ses différentes activités. Trônant



assis sur le côté droit du portrait, Federico da Montefeltro est représenté de profil gauche ce qui permet ainsi de masquer son œil droit borgne sans enlever du réalisme à la scène. La construction du tableau donne l'impression que le duc est un géant qui ne tiendrait pas debout dans cette pièce où il se trouve assis en train de lire un imposant ouvrage, qu'il doit tenir de ses deux mains devant ses yeux. Cependant, même si cet « aspect intellectuel » du personnage est traduit dans l'image, son côté militaire est loin d'être absent puisque l'homme porte son armure, son épée et que son casque repose à ses pieds. La présence de son fils permet au spectateur d'entrevoir également la question de la succession et l'aspect dynastique. Élément qui se retrouve dans l'œuvre de Juste de Gand (n°18) où le condottiere assiste en présence de son fils et d'autres érudits à un discours. Avec ces sept portraits, l'influence des « codes » de représentations des humanistes sur certains portraits de leurs contemporains est perceptible.

Enfin, les deux derniers portraits (n°20 et n°21) de ce corpus secondaire sont des représentations d'humanistes anonymes ou au moins identifiés par les historiens de l'art comme tels. L'activité exercée par ces hommes dans leurs portraits, ainsi que leur attitude ont laissé supposer aux spécialistes qu'ils faisaient bel et bien partie de cette communauté érudite, mais il n'y a pour le moment aucun moyen de mettre un nom sur ces visages. C'est lors de l'étude concernant les aspects visuels que le retour sur ces représentations sera intéressant, car cela permettra de savoir quel est le lexique iconographique caractéristique de la communauté qui permet d'identifier un homme comme humaniste.

Là encore, pour ces neuf portraits qui peuvent être rapprochés des représentations d'humanistes, il a été choisi de conserver les bornes chronologiques établies pour le corpus

principal. Ces dispositions méthodologiques posées, la mise en perspective prend forme peu à peu. Dans ce large XVI^e siècle, les portraits sélectionnés se répondent les uns aux autres. Sans être des calques parfaits, bien évidemment, et présentant même parfois des distorsions, les couleurs, les décors, les costumes se répondent. Des correspondances tantôt subtiles, tantôt évidentes apparaissent et doivent être repérées puis exposées. Les artistes se plient à cette normalisation, voire sont partie prenante des processus d'établissement des codes. De plus, les portraitistes sont l'un des maillons essentiels de la chaîne d'élaboration des représentations.

III-/ L'élaboration et le parcours des portraits d'humanistes.

A/ Les portraitistes.

L'image des humanistes se construit via leur représentation picturale et c'est bien là le sujet central de ce mémoire, mais l'étude trouve un prolongement naturel dans l'examen des relations entre les différents protagonistes. Détailler les liens marchands ou intellectuels qui les unissent permet de cerner la façon dont l'époque reçoit l'œuvre, mais aussi la fonction que les Modernes lui attribuent. Les premiers acteurs, autres que les humanistes, dont il faut parler, ce sont bien sûr les artistes. Rappelons d'ailleurs que l'une des plus grandes sources de renseignements sur ces peintres, dessinateurs, sculpteurs reste encore aujourd'hui l'œuvre de Vasari¹ ou celle de Van Mander².

1. Des Italiens aux Néerlandais en passant par les Français.

61, c'est le nombre de portraitistes qui a pu être identifié sur les 118 œuvres dont l'auteur est connu. Ce qui signifie que sur les 211 pièces du corpus principal, un nombre relativement important de 93 représentations ne peut être attribué à un artiste soit 44%. Comme pour les humanistes, l'identification reste un énorme problème. Les portraits des grands maîtres, dont la griffe est plus facilement repérable, restent les plus identifiables. Pour les autres œuvres, les historiens de l'art s'emploient à repérer les ressemblances en comparant par exemple le style entre une œuvre non signée et une dont l'artiste est connu ou bien ils cherchent à retrouver le créateur en les rapprochant des différentes écoles de la période. Les mentions de certaines réalisations picturales dans les correspondances des humanistes, des

¹ VASARI (G.), *Vies des artistes. Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, B. Grasset, 2007.

² VAN MANDER (K.), *Le Livre des peintres. Vie des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

peintres ou bien encore dans les recueils de vies d'artistes peuvent parfois être d'une grande aide. 61 portraitistes pour 118 portraits, cela signifie aussi que certains des artistes sont les auteurs de plusieurs œuvres du corpus. Les grands portraitistes, reconnus déjà à leur époque, tels Titien ou Holbein sont les plus présents avec respectivement 14 et 13 œuvres. Avec chacun 7 effigies d'humanistes, suivent les Allemands Dürer et Lucas Cranach l'Ancien. Des individus dominant donc la scène artistique sur notre période, et plus précisément le domaine « reconnu » de l'art du portrait, mais il existe également une supériorité de certains pays.

En effet, même si la palette des origines géographiques est un peu moins diversifiée pour les portraitistes que pour les humanistes, seulement sept nationalités étant représentées, des grandes tendances se dégagent. Ainsi comme le montre le tableau ci-dessous, les 20 portraitistes italiens sont majoritaires dans le corpus. Ils sont suivis de très près par les 19 artistes néerlandais qui, avec l'ajout de Théodore de Bry originaire de Liège une principauté

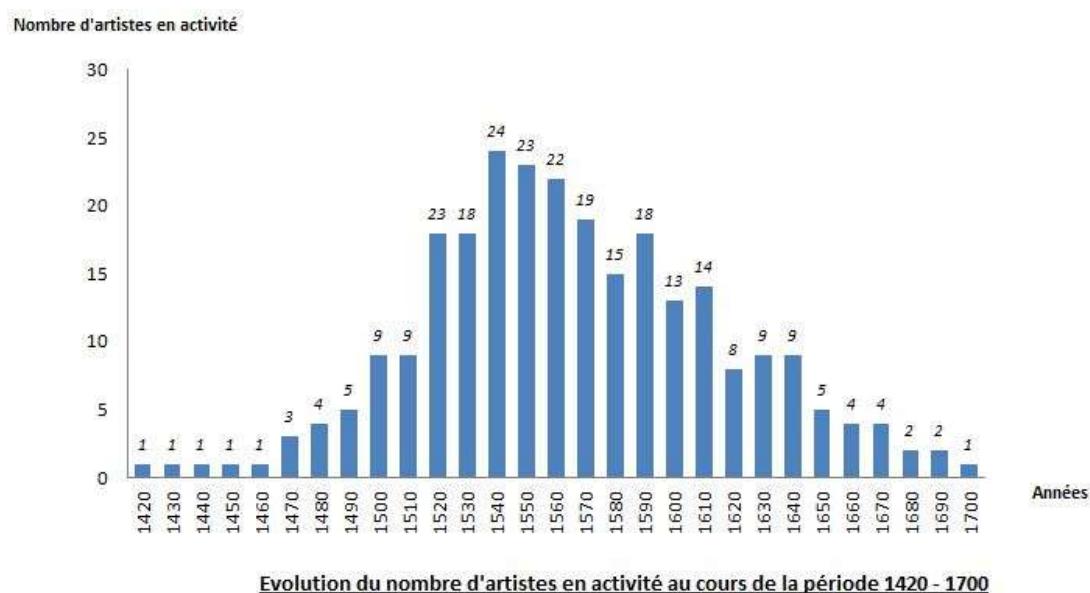
Origine	Nombre de portraitistes	en %	Nombres d'œuvres de portraitistes	Nombres d'œuvres de portraitistes (en %)
<i>Allemande</i>	8	13,11	32	27,12
<i>Espagnole</i>	1	1,64	1	0,85
<i>Française</i>	10	16,39	15	12,71
<i>Italienne</i>	20	32,79	38	32,20
<i>Liège</i>	1	1,64	1	0,85
<i>Néerlandaise</i>	19	31,15	29	24,58
<i>Suisse</i>	1	1,64	1	0,85
<i>Inconnue</i>	1	1,64	1	0,85
Total	61	100,00	118	100

Tableau des origines géographiques des portraitistes et le nombre d'œuvres de ces derniers

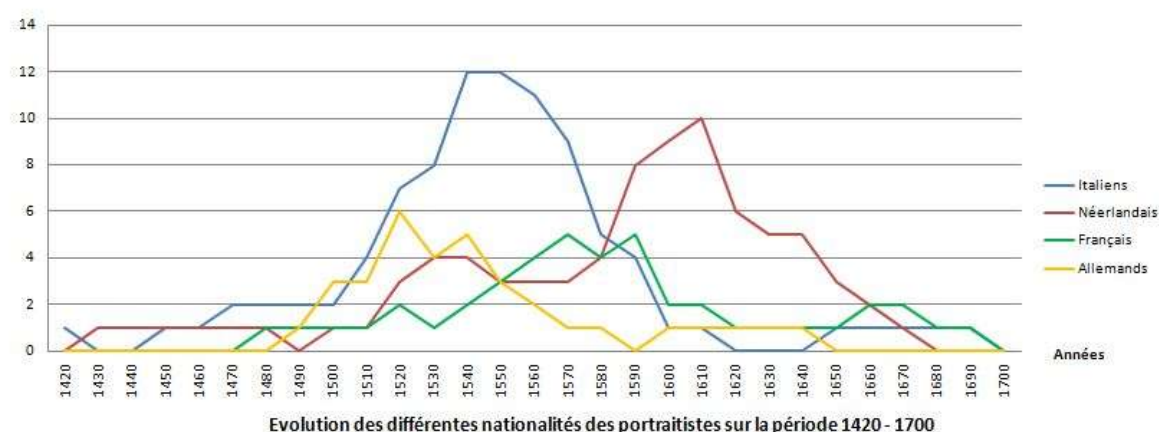
se trouvant dans la même zone géographique, reviennent au même niveau que les Italiens. Les Français avec 10 représentants occupent la troisième place devant les Allemands (8 artistes), puis viennent les pays avec seulement un ambassadeur : l'Espagne avec Pedro Berruguete et la Suisse avec le graveur Christophe Murer. Il faut mentionner que l'artiste dont l'origine n'a pu être confirmée, Sébastien Blanchet est issu vraisemblablement du royaume de France. Les Italiens et les Néerlandais occupent donc chacun quasiment un tiers du corpus, deux tiers ensemble. Voilà un constat qui conforte l'idée qui ressortait déjà avec les humanistes selon laquelle ces régions sont deux aires culturelles très importantes durant la Renaissance. La répartition des œuvres selon les pays assoit la domination de la péninsule italique. Ainsi encore presque un tiers des portraits est réalisé par des artistes d'origine italienne (32.20%). Par contre, la suite du classement est bouleversée entre les trois suivants puisque ce sont les œuvres allemandes qui suivent (27.12%), puis les Néerlandaises (24.58%) et ensuite les Françaises (12.71%). Ces derniers chiffres montrent que les portraitistes allemands sont les

plus prolifiques avec une moyenne de 4 portraits par artiste. Certains cas particuliers méritent d'être mentionnés. Ainsi, même si une partie des artistes reçoivent l'aide de leur atelier pour leurs œuvres, seulement deux portraits issus de la même série, celui de Vittorino da Feltre (n°112) et celui du cardinal Bessarion (n°9) sont les résultats de la collaboration de deux maîtres : Pedro Berruguete et Juste de Gand qui travaillèrent ensemble à la cour d'Urbino pour Federico da Montefeltro et notamment sur sa galerie d'hommes illustres. L'autre cas remarquable est celui de Lavinia Fontana, l'artiste italienne qui demeure la seule femme portraitiste du corpus entourée par des hommes.

Si les grandes aires artistiques commencent à se dessiner, l'activité de ces espaces n'est pas similaire sur toute la période. En établissant comme pour les humanistes la période d'activité des artistes relevés dans le corpus, un histogramme peut être construit.



Le pic d'activité des portraitistes de notre galerie se situe en 1540, c'est-à-dire la même année que le pic d'activité de nos lettrés. Néanmoins, l'activité des artistes du corpus s'étend sur une période légèrement différente allant de 1420 à 1700, c'est-à-dire qu'elle commence quelques années plus tard, mais finit surtout 50 ans plus tard. Mais il est encore plus parlant d'observer la période d'activité des portraitistes des quatre pays les plus représentés.



Ce dernier graphique permet de révéler un décalage très visible dans l'activité des portraitistes des deux aires artistiques principales que sont l'Italie et les Pays-Bas. Les artistes italiens sont, eux, plutôt localisés sur la première partie de notre période aux alentours de la date clé de 1540. Les Néerlandais, quant à eux, bien que relativement présents durant la première partie du XVI^e siècle, se distinguent davantage sur les dernières décennies du siècle et sur les premières du XVII^e siècle avec un pic pour l'année 1610. Là encore le basculement vers le nord-ouest de l'Europe est visible et accompagne celui abordé pour les hommes de lettres. Si l'art du portrait italien ne meurt pas après la première partie de notre période, il semble néanmoins moins relié aux humanistes qu'il ne l'avait été jusque-là. La courbe d'activité des artistes de la péninsule vient confirmer également que la Renaissance italienne, notamment l'art italien, est loin d'entrer en décadence dès le début du XVI^e siècle. Malgré les difficultés rencontrées par les différents États et cours princières à partir du début du Cinquecento à cause notamment des guerres d'Italie, du sac de Rome..., la véritable chute d'activité s'aperçoit plus aux alentours de la date de 1570. Une inflexion qui correspond plus à la théorie des « trois âges de la Renaissance italienne » où après la jeunesse (1453 – 1494) et la maturité (1494 – 1527) arrive le déclin qui s'étend de 1527 à 1559¹. Le léger décalage, qui se repère entre le déclin annoncé par ce précepte et celui apparaissant via notre graphique, ne disqualifie pas pour autant la théorie car les statistiques n'offrent à voir que des tendances. L'établissement de ces statistiques est une construction : les bornes choisies de début d'activité peuvent être discutées. Et par là même, il peut y avoir un glissement de quelques années. De plus, rappelons que l'Italie en tant qu'État uni n'existe pas à la Renaissance, elle

¹ CHAIX (G.), *L'Europe de la Renaissance, 1470-1560*, Paris, Ed. du Temps, 2002, p.28.

se caractérise par un morcellement de longue date qui « n'est pas seulement politique, linguistique ou culturel ». En effet, ce morcellement « affecte aussi les arts »¹. Par conséquent, le déclin n'apparaît pas forcément au même moment à Florence, à Rome ou à Venise. De plus, l'activité des portraitistes n'est pas complètement parallèle et synonyme de rayonnement ou décadence de l'art. Cette limite est également valable pour les autres nationalités. Laissons la péninsule italienne de côté pour revenir sur le basculement qui s'opère en faveur du nord de l'Europe à partir de la fin du XVI^e siècle. Si la translation semble bien aboutir aux Pays-Bas, la France semble être une escale entre les périodes italienne et néerlandaise. Effectivement, la courbe de l'activité des portraitistes français s'élève au moment où celle de l'Italie décroît. Puis, lorsque l'activité diminue en France, l'activité des artistes néerlandais s'affole. Ce pic d'activité français se trouvant à la jonction des courbes italiennes et néerlandaises montre que la *translatio studii* qui touche aussi l'art à cette période s'effectue bien de l'Italie vers les Pays-Bas en passant et en s'arrêtant en France durant les dernières décennies du XVI^e siècle.

Les origines géographiques des artistes ne doivent pas être les seules étudiées, ainsi leurs ascendances sociales méritent une certaine attention. Le point essentiel qui doit être relevé c'est que bien souvent les métiers artistiques se pratiquent par tradition familiale. Ainsi sur les 31 portraitistes dont nous avons pu trouver mention de leur famille, 28, soit une très large majorité, possède dans son cercle familial proche un artiste (19 artistes concernés) ou un artisan (3). Ainsi, Prospero Fontana est le père de Lavinia Fontana ou Lavinia Zappi de son nom de mariage. Autre exemple, celui de la famille Cranach : le père de Lucas Cranach l'Ancien, un certain Hans aurait été peintre et son fils Lucas Cranach le Jeune a continué à travailler sur les œuvres et dans l'atelier de son père à la mort de ce dernier. Raphaël, fils du peintre et poète officiel de la cour de Frédéric de Montefeltre Giovanni Santi, peut également être cité, tout comme Hans Holbein, fils et frère de peintres. Beaucoup de nos artistes sont également fils d'orfèvres, on peut citer par exemple Albrecht Dürer l'Ancien, un orfèvre originaire de Hongrie ou bien encore le père de Domenico Ghirlandaio que Vasari qualifie d' « orfèvre plus que correct ». De plus, si l'art n'était pas la tradition dans la famille de nos artistes, ce sont parfois eux qui fondent une dynastie : leurs fils ou fille s'employant à continuer l'œuvre de leurs parents. Dans le domaine artistique, la filiation n'est pas que génétique. Ainsi, les artistes se reconnaissent aussi par les maîtres qui les ont formés.

¹ CHAIX (G.), *L'Europe de la Renaissance, 1470-1560*, Paris, Ed. du Temps, 2002, p.89.

2. « De l'artisan à l'artiste »¹.

Après la date de réalisation du portrait et le nom de l'humaniste dessiné, c'est l'identité du portraitiste qui apparaît parfois sur certaines représentations. En effet, 23 œuvres du corpus sont « signées » par leur auteur de manières différentes. Dans les gravures, la mention du nom du graveur est relativement fréquente soit directement dans le portrait, soit dans les inscriptions entourant ce dernier. Ainsi les trois gravures d'Albrecht Dürer représentant Érasme (n°63), Willibald Pirckheimer (n°108) et Melanchthon (n°115) sont monogrammées avec les initiales A et D de l'artiste, présentées ci-contre. De plus, dans celui du prince des humanistes et du réformateur allemand, le nom de Dürer est inscrit en toutes lettres également. Se lit respectivement pour chacune dans un encadré : « Portrait d'Érasme de Rotterdam dessiné d'après nature par Albrecht Dürer. La meilleure image de lui, ses écrits la montreront. 1526 » et « Dürer fut capable de représenter les traits vivants de Philippe, mais sa main experte ne put peindre son esprit ». L'artiste évoque l'impossibilité pour lui de représenter les deux humanistes aussi bien que leurs écrits le font. Autre artiste d'origine allemande à signer ses œuvres : Holbein. Il emprunte le même procédé que son compatriote en utilisant un encadré, cependant l'incorporation de celui-ci à la composition générale de l'image du Bâlois Boniface Amerbach (n°93) est assez originale. Sur le placard, accroché à une courte branche se situant sur un léger arrière-plan par rapport à l'humaniste, on lit que le lettré a été peint par Holbein (« holbein depingebat »). Les exemples des gravures de Boyvin comme celles de Clément Marot (n°31 à 33) peuvent aussi être évoqués puisque l'on y repère l'initiale du nom de famille de l'artiste : un B majuscule. Quant à Bellini, il choisit pour le portrait supposé du jeune Pietro Bembo (n°5) d'apposer son nom grâce à une étiquette fictive qui semble accrochée à la balustrade. Enfin, dernier exemple, Le Titien signe le portrait de Calvin (n°181) avec son nom écrit en langue vulgaire ce qui donne Tiziano Vecelli. Les artistes emploient donc différentes méthodes, mais de plus en plus, ils recourent à ce moyen de reconnaissance de leurs œuvres. Signalons que lorsque l'œuvre a été réalisé avec l'atelier, il est convenu que cela soit le maître qui signe. Les portraits « signés » occupent seulement 11% du corpus. Cependant, ce chiffre pourrait sans doute être revu quelque peu à la hausse avec une étude plus détaillée de l'œuvre en meilleure qualité, la photocopie et la petitesse ne facilitent pas la vision de certains monogrammes d'artistes... De plus, pour une étude plus fine, l'accès au verso des tableaux serait fort utile. Cette présence de l'identité du portraitiste, même si elle est faible, a le mérite d'exister. Les peintres, les graveurs cherchent désormais à se faire reconnaître. La présence de leur monogramme, de



¹ WITTKOWER (R.), *Les enfants de Saturne, psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, Macula, 1991, p.15.

leur nom... sont là pour leur assurer une certaine reconnaissance de leur travail. Rubens, quant à lui, utilise carrément son image pour se mettre en avant dans certains portraits qu'il réalise. Ainsi, il s'intègre par exemple avec les humanistes réunis autour de Juste Lipse (n°108 et n°115).

Tout cela révèle donc le changement important qui s'opère au niveau du statut de l'artiste durant la Renaissance et que traduit parfaitement le sous-titre de la partie emprunté à Rudolf et Margot Wittkower dans *Les enfants de Saturne*¹. Durant le Moyen âge, les peintres sont considérés comme des artisans (« artifex ») au même titre que les brodeurs ou les serruriers comme le rappellent les Wittkower². Les artisans qui exercent la peinture font partie, comme tous les autres artisans, d'une corporation régie par des lois. Par exemple, la progression dans la hiérarchie du métier est encadrée, ainsi l'artiste doit d'abord être apprenti un certain nombre d'années avant de devenir maître... Quelques rares artistes médiévaux purent profiter d'un statut exceptionnel et accédèrent à des hautes fonctions, mais le mot est juste, ils sont rares. Dès le début de la Renaissance italienne, des envies de changement se font sentir chez les artistes. Ils ne considèrent plus leurs arts comme faisant partie des « arts mécaniques », mais bien des « arts libéraux » et veulent se libérer de la tutelle des « guildes ». Ici, le lien entre humanistes et artistes se retrouve. En effet, certains lettrés contribuent à cette mutation de statut des artistes, notamment par le biais de traités réhabilitant la peinture comme un art libéral, alors qu'elle était jusqu'alors considérée comme un simple art mécanique. Pour passer de l'un à l'autre, il fallait effectivement « une base théorique solide »³. Un socle qui est fourni dans un premier temps par Léon Battista Alberti (n°95 à n°98) avec son traité *De pictura* en 1434. Par la suite, d'autres théoriciens lui emboîtent le pas. La promotion et l'image des artistes furent aussi en grande partie construites par ceux qui les employaient. Progressivement, les artistes, et notamment les portraitistes qui font partie du sommet de la pyramide hiérarchique des arts, retrouvent comme cela fut le cas dans le monde antique grec une place enviée aux côtés des puissants du monde occidental. Une des conséquences est qu'il ne suffit plus d'être un bon artisan, l'artiste doit être un homme de goût ayant bon caractère et sachant bien se comporter en société. Il doit devenir en quelque sorte le bon courtisan tel que le décrit Baldassare Castiglione dans son traité portant le même nom. Il semblerait toujours d'après l'ouvrage *Les enfants de Saturne*, que si les artistes ont acquis « une visibilité sociale et accédé au statut de groupe [à cette période], c'est en raison des

¹ WITTKOWER (R.), *Les enfants de Saturne, psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, Macula, 1991.

² Ibid., p.30.

³ Ibid., p.32.

nouvelles fonctions qu'ils remplissaient »¹. Si pour certains, comme Titien qui arrive à s'octroyer le privilège de peindre chaque nouveau doge de Venise, l'obtention d'un poste prestigieux intervient en restant dans son pays d'origine, voire sa ville natale, pour d'autres la solution est d'émigrer.

3. Des artistes qui s'exportent.

En effet, si les grands portraitistes, de par leur spécialité, arrivent à occuper de hautes fonctions, ces dernières leur sont parfois proposées dans des pays étrangers. Par exemple, Jean Clouet qui serait originaire des Pays-Bas devient peintre officiel du roi de France François I^{er}, tandis que l'Allemand Hans Holbein œuvre quelque temps pour la cour d'Angleterre. Bien entendu dans les 61 artistes identifiés dans notre corpus, tous ne servent pas les grandes cours princières d'Europe, mais beaucoup d'entre eux bougent. Comme les humanistes, les artistes mènent parfois une vie un peu itinérante selon leurs besoins. Avoir un atelier permet de se fixer, mais certains portraitistes ressentent le besoin de voyager. L'Italie, là encore, reste aussi le lieu de pèlerinage favori pour nombre d'artistes qui viennent y parfaire leur formation ou seulement s'inspirer des nouveautés italiennes. Pour citer un exemple, nous pouvons mentionner le peintre et graveur Goltzius, qui à partir de l'automne 1590, partit pour la péninsule pour se confronter aux chefs-d'œuvre de l'Antiquité.

Un portraitiste s'exporte aussi lorsqu'il effectue la représentation d'un humaniste d'un autre pays que le sien. Cependant, sur les 118 portraits de la galerie, la majorité met en scène un humaniste dessiné par un artiste de même origine que lui. En effet, 71 portraits se trouvent dans ce cas, soit un peu plus de 60%. Le tableau ci-dessous récapitule ces données.

Origine	Nombre de portraits où l'humaniste et l'artiste sont de même nationalité	Nombre de portraits d'humanistes par nationalité (avec l'artiste de connu)	Rapport en % entre les deux précédentes colonnes
Italienne	35	38	92
Française	14	27	52
Allemande	11	16	69
Néerlandaise	11	24	46
Total	71	105	

Nombre d'humanistes représentés par des artistes de même origine qu'eux.

Les Italiens semblent être ceux qui font le moins appel aux artistes extérieurs. 92% des portraits de lettrés italiens sont attribués à des artistes venant d'Italie. Les résultats ne donnent cependant qu'une approximation, une fourchette assez large dont les bornes peuvent être discutées. En effet, le résultat français peut être un peu augmenté si l'on rajoute les œuvres de

¹ DAUMAS (M.), *Images et sociétés dans l'Europe moderne. 15^e-18^e siècle*, Paris, A. Colin, 2000, 223, p.55.

Clouet qui est certes considéré comme un étranger, mais qui réalise la majeure partie de sa carrière en France. Le chiffre néerlandais peut susciter aussi le débat puisqu'Érasme, en tant que prince des humanistes, fut portraituré plus que la normale sans doute par des artistes d'origine différente. Cependant, malgré la possibilité d'amélioration, ces premiers résultats conduisent à une conclusion : les humanistes des quatre grandes zones intellectuelles de la Renaissance se font représenter le plus souvent par des artistes de leur pays. Un tropisme qui peut tout à fait s'expliquer par le fait qu'en plus d'être des zones d'activités humanistes, l'Italie, la France, l'Allemagne et les Pays-Bas sont aussi de grands secteurs d'activités artistiques comme on l'a vu. Par conséquent, les humanistes n'ont pas le besoin d'aller chercher des portraitistes ailleurs. Le mouvement inverse trouve tout aussi vite son origine dans un phénomène bien connu. Les humanistes voyagent beaucoup et ils peuvent donc avoir recours aux services d'un portraitiste du lieu où ils se trouvent. Enfin, les réseaux d'amitiés sont une autre donnée qui déclenche la réalisation d'un portrait en dehors du pays de l'humaniste représenté. Les hommes de lettres du corpus venant d'autres pays (Suisse, Angleterre, Autriche, ...) sont, eux, toujours croqués par des artistes venant des quatre régions artistiques principales. Car si des artisans peintres ou graveurs exerçaient dans d'autres régions, ils n'étaient pas forcément des artistes. De plus, il faut bien voir que tous les artistes n'étaient pas de grands portraitistes. Si la plupart des peintres étaient censés savoir exécuter un portrait et ne refusaient pas d'en faire, certains étaient bien plus doués que d'autres. La qualité d'un portraitiste se remarquait à sa rapidité et à son efficacité. Quelques témoignages d'artistes montrent qu'ils n'étaient pas tous attirés par cet art du portrait. Rubens, même s'il a eu l'occasion d'en exécuter un grand nombre, disait qu'il était « d'instinct plus porté aux grands travaux qu'aux petites curiosités ». La spécialisation de l'artiste peut aussi être plus précise, il peut être reconnu pour un certain type de portraits : la famille Clouet était ainsi reconnue pour ses portraits dessinés, par exemple.

Le lien entre humanistes et artistes de notre corpus converge donc bel et bien vers certaines aires géographiques clairement définies. Un quatuor de tête (Italie, Pays-Bas, France, Allemagne) structure l'offre artistique. Le point fort de ce corpus ne réside pas uniquement dans cette conclusion, mais dans une foultitude de détails. En premier lieu, notons l'inclination des artistes à signer de leur nom leurs productions, moyen de passer à la postérité et plus prosaïquement de se faire connaître de potentiels clients. Par là même, ils individualisent, eux aussi, leurs œuvres. Car si la galerie composée forme un tout cohérent, chaque portrait est différent que cela soit dans sa forme ou dans la technique employée et il possède une histoire singulière.

B/ Une production diversifiée à des fins variées.

Un portrait d'humaniste est une œuvre d'art. Et « tout comme les autres produits finis, l'art dépend d'un circuit de production et de consommation »¹. Si interroger les différentes étapes se situant en amont de la réalisation du portrait est nécessaire, ce n'est pas suffisant. Les représentations des lettrés doivent être étudiées aussi en tant qu'objet, des objets qui ne sont pas créés avec les mêmes techniques et qui présentent parfois des formes différentes. Mais il est encore plus passionnant sans doute de tenter de comprendre l'histoire du portrait après sa naissance et d'arriver à saisir comment les contemporains l'ont perçu. Pas à pas, les étapes de la vie des portraits doivent être décrites. La phase relative à la commande est la première d'entre elles.

1. De la préparation d'une commande.

La littérature sur le sujet n'est pas abondante, mais elle aide cependant à établir les mécanismes généraux de la commande, les liens avec les clients. Bien plus précieux encore sont les éléments détaillés qui ont pu être récoltés sur certains portraits de notre corpus. Tous ne livrent pas leurs secrets mais quelques-uns peuvent nourrir la description très concrète du circuit de l'œuvre. Comment naît l'idée d'un portrait ? Elle peut venir d'un besoin, d'une envie de l'humaniste ou d'une autre personne, voire du portraitiste lui-même. Par exemple, le petit dessin à la plume d'Érasme par Holbein (n°60), qui illustre un ouvrage de la « *Laus stultitiae* » réédité en 1515 par Froben, a sans doute été réalisé sur l'initiative du peintre allemand quand il fut en possession de l'ouvrage appartenant à Myconius, disciple d'Érasme². Lorsque la décision vient de l'artiste, celui-ci peut aussi avoir recours à un procédé relativement courant : la copie d'une œuvre existante. C'est ainsi qu'un autre portrait dessiné, celui de Baldassare Castiglione par Rembrandt (n°2), a été copié par ce dernier, pour lui-même, lors d'une vente aux enchères chez un marchand d'art espagnol Alfonso López où le portrait de l'humaniste italien réalisé par Raphaël (n°3) se trouvait. Cependant, le plus souvent, l'artiste effectue le tableau ou la gravure sur commande. D'ailleurs, les grands maîtres tels Raphaël, Titien ou Rubens travaillent essentiellement à la demande, les prix des œuvres commandées suffisant à les faire vivre très convenablement. Ce n'est pas le cas de tous, certains constituent ainsi, durant les périodes où ils n'ont pas de projets en cours, un stock d'œuvres qu'ils s'attachent ensuite à vendre.

¹ WITTKOWER (R.), *Les enfants de Saturne, psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, Macula, 1991, p. 33.

² GERLO (A.), *Érasme et ses portraitistes : Metsijs, Dürer, Holbein*, Nieuwkoop, B. De Graaf, rééd. 1969, p. 45.

Cependant, lorsqu'il y avait commande, il était en fait assez rare d'établir un contrat en règle ou de son autre nom un prix-fait¹ car le client et l'artiste avaient souvent des relations constantes qui permettaient d'éviter les frais d'un document légal. Les termes de la commande dépendent en fait plus généralement des rapports déjà établis entre les deux parties. Les artistes de cour qui sont au service presque exclusif² d'un commanditaire n'abordent pas les commandes de la même façon que les portraitistes qui ont à faire à un client ponctuel. Les premiers sont pensionnés et reçoivent des gages réguliers et parfois d'autres gratifications qui leur permettent d'éviter certains aléas matériels. Ils échappent également aux règlements des corporations, ce qui leur vaut d'être très enviés. En contrepartie de ces places recherchées, les artistes tels que Lucas Cranach l'Ancien dont le mécène est Frédéric II de Saxe ou Holbein peintre à la cour d'Henri VIII doivent réaliser toutes les œuvres voulues par leur patron. Pour les autres, la grande majorité, les portraits qu'ils réalisent sont souvent ceux de clients ponctuels. Les détails de la commande peuvent alors être réglés par des intermédiaires, ou par correspondance si le face-à-face n'est pas possible. Le portrait gravé d'Érasme par Dürer (n°63) combine un souhait émis dans une lettre et l'intercession d'un ami auprès du peintre-graveur allemand. En effet, c'est après avoir reçu un portrait de son ami érudit Pirckheimer par Dürer qu'Érasme évoque l'envie d'en avoir un également de lui :

« ... Moi aussi je voudrais être peint par Dürer, car qui ne voudrait pas l'être par un aussi grand artiste »³.

Par la suite, Pirckheimer a dû contacter le graveur qui s'est mis au travail. La présence dans le corpus de plusieurs portraits du même lettré réalisés par le même artiste montre aussi la présence de clients ou de modèles favoris. Peuvent être cités les portraits de l'Arétin (n°109 à n°111) ou de l'Arioste (n°131 et n°132) par Titien ou bien évidemment les représentations d'Érasme par Holbein (n°55, n°57 à n°62, n°64, n°66) qui est sans doute un des artistes qui a permis que le visage de l'humaniste soit fixé dans l'Histoire. Les données concernant les commandes restent assez lacunaires. En effet, ce sont les correspondances qui permettent d'aborder au mieux ces points. Mais par faute de temps, seule celle d'Érasme a été approchée. Cependant, même si une étude approfondie des échanges épistolaires entre humanistes et artistes avait été effectuée, il n'est pas évident que suffisamment de données auraient été récoltées pour constituer des statistiques.

¹ Le prix-fait est un contrat qui engage conjointement les parties jusqu'à la livraison de la commande. Ce document a une valeur juridique. Il peut être précédé d'une devise qui sert à décrire les souhaits du commanditaire et peut être accompagné d'une esquisse préliminaire.

² Un artiste de cours peut aussi peindre pour des clients ponctuels à côté.

³ GERLO (A.), *Érasme et ses portraitistes : Metsijs, Dürer, Holbein*, Nieuwkoop, B. De Graaf, rééd. 1969, p.34.

Les points abordés lors d'une commande de portraits étaient sans doute relativement similaires à une autre commande. Les deux parties se mettaient donc d'accord sur ce qu'ils attendaient. Le client faisait éventuellement savoir la taille souhaitée pour l'œuvre, s'il désirait plutôt une peinture, une gravure, seulement un dessin ou bien encore une sculpture... La marge de liberté de l'artiste dépendait de ces volontés dictées par le client au début. La question du délai de livraison était également un point crucial. Enfin, la question du prix était soulevée. Une somme qui dépendait de beaucoup de critères. La taille jouait bien sûr un rôle : une miniature ou un dessin étant bien plus abordable qu'un imposant portrait en pied. La technique utilisée ainsi que la richesse du décor et l'importance du travail à effectuer entraient également en ligne de compte : un portrait sur fond uni représentait moins de travail qu'une effigie mettant en scène le lettré dans un cabinet rempli d'objets ou sur un fond de paysage complexe. Mais tous ces derniers critères différaient énormément selon l'artiste choisi. En effet, c'est sans doute la renommée du portraitiste qui était à l'origine de la plus grande fluctuation des prix. Les grands maîtres reconnus pour leur talent ont la possibilité de fixer leurs prix et d'éviter de trop grosses négociations. Les autres doivent faire avec ces dernières et affrontent parfois aussi la concurrence d'autres artistes de même niveau qu'eux. Il est impossible vu le trop peu de données d'établir un prix moyen de nos portraits d'humanistes, même par type (gravure, peinture...). Cependant, certains humanistes, comme Érasme, livrent quelques informations dans leurs correspondances. Dans une lettre, toujours adressée à Willibald Pirckheimer de Nuremberg, l'humaniste rotterdamois évoque sa médaille et son portrait peint réalisés par Metsijs :

*« il a reçu de moi plus de 30 florins comme salaire pour son travail. Le même artiste a reçu autant pour mon portrait peint. »*¹

Cependant ceci n'est qu'un exemple, sans autres sources d'informations, il est difficile de tirer des conclusions valables. Mais il serait intéressant de savoir si ces portraits d'humanistes suivaient la tendance générale de l'époque pour les prix ou s'ils étaient moins chers. Un constat qui permettrait de comparer aux portraits des princes (dont on peut penser que certains étaient bien plus onéreux), à ceux des hommes d'États, des religieux... Autre donnée parfois lacunaire : l'identité des commanditaires qui n'est, elle aussi, pas toujours facile à établir. En effet, tous les portraits ne sont pas commandés par l'individu représenté. Le poids et l'influence de la clientèle sont donc à prendre en compte dans tout le processus créatif², l'artiste n'a pas une entière liberté : le commanditaire fixe des règles qu'il compte bien que l'on respecte et de plus, le portraitiste est retenu aussi par les conventions de

¹ GERLO (A.), *Érasme et ses portraitistes : Metsijs, Dürer, Holbein*, Nieuwkoop, B. De Graaf, rééd. 1969, p.49.

² DAUMAS (M.), *Images et sociétés dans l'Europe moderne. 15^e-18^e siècle*, Paris, A. Colin, 2000, p.47.

l'époque. Néanmoins, s'il existe des tensions entre les deux parties, dans la majorité des cas, les portraitistes s'entendaient avec leurs clients.

Les relations sont, par contre, parfois plus compliquées entre l'artiste et le modèle. En effet, une fois la commande passée, le processus de création se met en place et entre donc en scène un nouveau protagoniste : le modèle. Quelques témoignages nous sont parvenus sur les divergences d'opinion et les relations parfois compliquées entre les deux acteurs, car certains individus se montrent exigeants et désagréables envers l'artiste. Néanmoins, il est difficile de confirmer ou d'infirmer cette idée puisqu'on a très peu de sources qui laissent transparaître des remarques de l'artiste sur le comportement du portraituré. En réalité, assez peu de renseignements sur les séances de poses en général ont survécu, ce qui est fort dommage car il serait intéressant de connaître le déroulement de ces dernières : leur longueur, leur fréquence... C'est tout le mécanisme de l'exécution du portrait qui serait à cerner. On connaît bien sûr l'existence des dessins préliminaires, comme celui esquissé par Dürer, avant de commencer la gravure définitive, de Ulrich Varnbüler (n°106)¹ ou celui qu'il a effectué en 1520 au fusain pour le prince des humanistes (n°56)² ou bien celui précédemment cité de la famille More (n°44). L'artiste réalise aussi des croquis de certaines parties du corps : par



exemple, Holbein effectue pour ses portraits des travaux préliminaires sur les mains d'Érasme (voir ci-contre). La méthode adoptée pour réaliser le portrait devait donc tenir compte de tous les protagonistes, sans qu'il soit possible de déterminer à chaque fois la part de chacun. Autres contraintes avec lesquelles devait composer l'artiste avant l'exécution des portraits : les techniques employées (lumière, prise des dimensions...). Deux artistes

de notre période ont d'ailleurs écrit des manuels sur l'art de portraiturer : le peintre portugais Francisco de Holanda et l'Anglais Nicholas Hilliard³. Ces ouvrages visent à prodiguer des conseils pratiques pour les portraitistes⁴. Enfin, le processus créatif n'est pas toujours l'œuvre d'un seul homme. Les collaborations de plusieurs artistes reconnus sur une même œuvre ont déjà été évoquées. Mais d'autres portraits témoignent du travail collaboratif du maître et de son atelier. Il ne faut pas oublier que « la boutique/atelier représente à la Renaissance le cadre le plus commun de toute pratique artistique ». Hormis certaines exceptions, une grande majorité d'artistes passaient leur vie dans ces ateliers à partir de leur apprentissage. Ces

¹ Dessin préliminaire à la gravure.

² Effectivement, ce dessin au fusain est, d'après Aloïs Gerlo (*Erasme et ses portraitistes*), seulement une esquisse et non un portrait dessiné fini. Il tire cette conclusion de plusieurs lettres qu'il mentionne p.32. L'humaniste rotterdamois écrit que Dürer « avait commencé [son] portrait à Bruxelles » mais qu'il n'a pas été terminé.

³ L'ouvrage du premier est fini en 1549 et traduit en Castillan en 1563 ; le second est rédigé entre 1598 et 1603.

⁴ CAMPBELL (L.), FALOMIR (M.) [et al.], *Renaissance faces : Van Eyck to Titian*, Londres, National Gallery Company, 2008, p. 32.

« fabriques d'art » étaient souvent héritées du cercle familial, ce qui donnait lieu à la création de véritables dynasties, un des exemples le plus connu étant celui de l'atelier des Bellini à Venise. Mais à l'époque de notre étude, un atelier peut recouvrir des réalités très différentes avec un nombre plus ou moins grand d'apprentis¹. Tout cela pour dire que les portraitistes ne travaillaient pas forcément seuls et leurs assistants, plus que ceux des autres artistes, devaient faire preuve d'une bonne tenue et d'un certain savoir-faire et savoir-vivre pour travailler avec les modèles qui avaient parfois des origines sociales bien plus hautes que les leurs.

Cependant, un maillon de la chaîne, le modèle, peut disparaître totalement du circuit si l'artiste se sert en fait d'une ancienne effigie pour représenter l'humaniste. Cinq portraits dont l'auteur n'a pas été identifié sont ainsi répertoriés selon le portraitiste imité, par exemple « d'après Holbein », « d'après Clouet »... Mais une œuvre dont l'artiste est connu peut aussi être une copie. Le portrait de l'humaniste Baldassare Castiglione de Raphaël (n°3) a ainsi été repris plusieurs fois par d'autres artistes. Rappelons l'exemple cité plus haut de la copie dessinée par Rembrandt (n°2), mais aussi le portrait peint de Rubens (n°4) quelques années plus tôt. La série, présentée en ligne ci-après, dévoile clairement des ressemblances flagrantes entre les différentes effigies.



D'autres exemples existent. Le tableau d'Amico Aspertini représentant Alessandro Achillino (n°176) semble être à l'origine du portrait gravé (n°175) qui se trouve dans les *Elogia* de Giovio. D'ailleurs, même si certains des portraits originaux ne sont pas exposés dans notre galerie ou qu'ils ne nous sont pas parvenus, la grande majorité des gravures intégrées aux recueils de vies d'hommes illustres sont des copies. Autre filiation visible, celle du portrait gravé de Budé (n°88), qui se trouve dans les *Vrais portraits* de Théodore de Bèze. Il est en fait la figure inversée de celui selon Clouet (n°85). Et en passant en revue le corpus, les exemples ne manquent pas. La copie n'a pas à la Renaissance le caractère péjoratif qu'on y entend aujourd'hui. Certains artistes la considèrent comme un moyen de se perfectionner en apprenant des plus grands maîtres. Elle peut aussi être utilisée comme un moyen de vulgarisation de l'œuvre, offrant ainsi une « publicité » au créateur original. Ce dernier est parfois lui-même à l'origine de la copie de son tableau. L'exemple des tableaux peints par

¹ POUSSOU (J.-P.) (dir.), *La Renaissance, des années 1470 aux années 1560. Enjeux historiographiques, méthodologie, bibliographie commentée*, Paris, A. Colin, 2002, p. 63.

Holbein et représentant Érasme de Rotterdam de profil gauche en train d'écrire (n°61 et n°62 ci-dessous) est sans doute un des plus connus. Réalisés tous les deux à la même période, ils ne diffèrent véritablement que par l'arrière-plan. Dans celui conservé à Bâle, l'humaniste est



peint sur un fond uni vert foncé, tandis que sur celui du Louvre, une boiserie et une tapisserie se distinguent. Les répliques ne sont pas que des copies, elles ont souvent leur propre histoire et finissent par devenir elles-mêmes des œuvres d'art offrant au spectateur un regard nouveau sur le



modèle...

Il n'existe donc pas de Bible pour décrire tout le processus créatif. Néanmoins, les recherches ont permis de procéder par petites touches pour dépeindre ce premier palier déterminant qui est la commande, ainsi que les relations qui président à l'exécution du portrait. Après avoir dépeint les relations qui jalonnent l'amont de la création du portrait, il appartient maintenant à l'œuvre en elle-même de faire son apparition. Elle est, en effet, d'abord un objet qu'il s'agit de décrire.

2. Du dessin à la peinture : une palette de techniques et de formes.

La galerie constituée offre une relative diversité dans les procédés utilisés. Le choix de ne pas se consacrer à une technique particulière assure ainsi un échantillon relativement conséquent. De plus, l'étude de la diffusion du portrait humaniste dans la société est de fait bien moins réductrice. S'arrêter sur les portraits peints par exemple, aurait réduit le champ de recherche sur l'image des humanistes vus par les élites et surtout pour les élites. La gravure, plus abordable, permet d'éviter cet inconvénient. Sur les 211 portraits d'humanistes identifiés

	Nombre de portraits	en % (rapport au nombre total de portraits)	en % (rapport au nombre de portraits peints)
Peinture	Peinture non spécifiée	15	7,1
	Peinture à l'huile sur bois ou toile	71	33,6
	Tempera	1	0,5
	Détrempe	1	0,5
	Fresque	3	1,4
	Enluminure	1	0,5
	Miniature	2	0,9
	Sous-total	94	44,5

Gravure	100	47,4
Dessin	13	6,2
Sculpture	1	0,5
Médailion en cire	1	0,5
Médaille	2	0,9
Total	211	100,0

Répartition des portraits par la technique employée

retenus, les peintures côtoient donc les gravures, mais aussi les dessins et les miniatures... Néanmoins, malgré quelques portraits assez singuliers, la très grande majorité du corpus (91.9%) est constituée de peintures (44.5%) et de gravures (47.4%). Ces deux dernières techniques s'équivalent en

nombre à quelques effigies près : 94 peintures de toutes sortes contre 100 gravures exactement. Treize portraits dessinés, deux médailles, un médaillon en cire et un buste sculpté viennent compléter notre collection (voir le tableau ci-dessus¹). Le corpus offre donc un panorama des différentes techniques utilisées à l'époque pour portraiturer.

Colorés et captivants, les portraits peints se détachent du corpus pour attirer l'œil du spectateur face à la monochromie des gravures. Comme des enfants qui se jettent sur les crayons de couleurs laissant de côté les mines grises, l'étude revient d'abord sur ces tableaux diaprés. Alexandra Zvereva sur son site retraçant les grandes lignes du portrait renaissant², rappelle que ces figures peintes ne sont pourtant pas forcément celles qui ont été les mieux conservées et que les pertes furent très importantes (notamment en France). Les procédés techniques utilisés pour les réaliser, ainsi que leur support révèlent néanmoins les grandes tendances de la Renaissance. Ainsi un équilibre presque parfait apparaît dans l'échantillon entre les peintures sur bois ou panneaux (41 portraits) et celles sur toiles (39 figures à laquelle peut être rajoutée la détrempe, soit 40). Les tableaux sur bois (souvent chêne ou pin) sont majoritairement localisés sur la première partie de notre période (1450 – 1550) et présentent en règle générale des dimensions plus petites que les peintures sur toiles. Leur taille dépasse très rarement celle d'une feuille de papier, voire d'une demi-feuille. Pour donner une idée, peu de ces portraits excèdent les 50 cm, la moyenne étant plus d'une trentaine de centimètres ce qui permettait de reprendre les traits préliminaires au crayon sans agrandissement. Les plus petits tableaux du corpus sont signés Corneille de Lyon³. Celui de Clément Marot (n°27) ne mesure que 12 cm sur 10 cm, quant à celui de Théodore de Bèze (n°159), un peu plus grand, il atteint les 17,8 cm de hauteur pour 11,4 cm de largeur. Néanmoins, certaines œuvres sur bois peuvent être impressionnantes. Peuvent être citées les réalisations de Juste de Gand et Berruguete pour le studiolo de Federico de Montelfetro représentant le cardinal Bessarion (n°9) et Vittorino da Feltre (n°112) qui ne sont pas loin d'atteindre le mètre de haut. Enfin, que dire du tableau des Ambassadeurs d'Holbein (n°100), une huile sur chêne aux dimensions exubérantes pour l'époque : 2,03 m x 2,09 m ! Mais ces derniers exemples luxueux restent des exceptions et c'est plutôt l'arrivée des grandes toiles qui permet aux portraits de grandir. Les peintures sur toile apparaissent dès le début du XVI^e siècle et perdurent, prenant le dessus sur les tableaux sur bois. C'est un premier basculement notable. Il en est un second. En effet, après 1550, les peintures sont moins nombreuses dans le corpus. Elles sont supplantées par un autre support. Car, si le nombre de portraits d'humanistes ne diminue pas⁴ sur cette période

¹ Cf. annexe p. 359.

² <http://www.portrait-renaissance.fr> (Consulté la dernière fois le 13/07/2011).

³ Ce qui s'explique par le fait que le peintre travaillait sans dessins préparatoires.

⁴ Cf. annexe « Evolution du nombre de portraits au fil du temps », p. 352.

finale, la deuxième partie du XVI^e siècle offre à voir davantage de gravures que de peintures. Si la toile se répand, c'est qu'elle présente certains atouts. Elle est avant tout prisée pour sa facilité de préparation et appréciée lorsque l'œuvre doit voyager, la toile est alors transportée enroulée autour d'un bâton. S'il est difficile d'établir le rôle du commanditaire dans le choix du support, il semble d'après notre corpus que cela dépendait aussi sans doute des préférences de l'artiste. Ainsi, si Holbein se fait remarquer par ses peintures sur bois même imposantes, Titien semble lui avoir adopté la toile dès le début de sa carrière. Ce dernier est aussi un partisan de la technique de la peinture à l'huile qui se diffuse progressivement auprès des artistes italiens et des autres à partir de la seconde moitié du XV^e siècle. Les peintures à l'huile (mélange des pigments réduits en poudre à de l'huile de lin) qui sont largement majoritaires dans le corpus du mémoire confirment le triomphe de cette technique à l'époque moderne face à la détrempe (peinture strictement aqueuse) et à la tempera (peinture à émulsion, par exemple tempera à l'œuf...). L'effet obtenu avec ces deux dernières techniques manquent souvent de transparence et de luminosité, ce que l'huile, en assurant un mélange homogène des couleurs, offre aux artistes¹. La technique utilisée révèle aussi des informations sur la richesse du commanditaire. En effet, si les artistes recourent de plus en plus à l'huile, la détrempe survit car elle revient bien moins cher et est souvent plus rapide à exécuter. En effet, un tableau à l'huile prend beaucoup de temps, car comme les artistes commencent à travailler



en couches successives pour donner plus de brillant et de profondeur à leurs œuvres, ils doivent attendre que chaque couche sèche avant de continuer. Les nouvelles possibilités offertes par cette peinture à l'huile conduisent les peintres vénitiens à sculpter la matière picturale et à dissoudre le contour des formes, minimisant ainsi le dessin préparatoire. C'est l'origine de la controverse théorique entre l'école florentine qui prône la supériorité de la ligne et du dessin et l'école vénitienne qui lui oppose la touche et le coloris. Titien est celui qui représente peut-être le mieux la réunion des pratiques de ces deux écoles. Ainsi le portrait de l'Arétin (n°109) dévoile le talent de l'artiste pour retranscrire les effets de la lumière sur le velours et le satin de l'imposant manteau rouge de son ami. Cependant, preuve que le procédé fait encore débat, l'Arétin lui-même le qualifie de "plutôt ébauché que bien fini" lorsqu'il l'offre à Cosme I^{er}.

Le corpus comporte quantité d'éléments qui rappellent les débats de l'époque. Il recoupe aussi les grandes tendances de l'époque. La peinture à la Renaissance semble vouloir s'épanouir sur tous les supports. L'échantillon collecté concorde avec cette multiplicité. En Italie surtout, la peinture se retrouve sur de l'ardoise, du cuivre et même des miroirs. Peu de

¹ DAUMAS (M.), *Images et sociétés dans l'Europe moderne. 15^e-18^e siècle*, Paris, A. Colin, 2000, p. 12.

ces objets de curiosité nous sont parvenus. Il semble difficile de penser que les humanistes qui se faisaient avant tout portraiturer pour la gloire et la postérité aient choisi des supports aussi fragiles et sensibles aux affres du temps. Autre matériau insolite utilisé : les murs. Trois fresques italiennes ont effectivement été incorporées à la galerie de nos images de lettrés. Si deux d'entre elles reflètent encore la fresque murale qui est relativement répandue au XV^e siècle, celle représentant Laurent le Magnifique (n°77) évoque une des nouveautés artistiques de la Renaissance. Certes, il ne s'agit pas de la chapelle Sixtine, mais il est question néanmoins d'une fresque qui se trouve à proximité d'un plafond ou d'une voûte. Contrairement à ce que l'on observe en Italie à la même époque, la peinture monumentale (retables, fresques) n'occupe pas une place majeure en France. Mais la peinture s'épanouit ailleurs, notamment dans les livres. L'art de l'enluminure est en effet la spécificité des peintres français, dont elle fait la gloire depuis le XIII^e siècle¹. Le corpus en présente d'ailleurs une belle pièce. La représentation de Pierre le Baud (n°99) rentre dans cette catégorie. Elle ouvre « *La compilation des croniques et ystoires des Bretons* » copiée dans un magnifique manuscrit enluminé conservé à la Bibliothèque nationale de France². Datée de la fin du XV^e siècle, cette image de l'historien breton préfigure et amorce la vague des portraits d'érudits représentés dans leur studiolo le siècle suivant. De la technique des enluminures découle l'art de la miniature présent en deux occasions dans notre corpus. « Le mot vient en effet du pigment rouge, le minium, utilisé au Moyen âge pour peindre les initiales dans les manuscrits »³. Le portrait miniature d'Erasmus de Rotterdam (n°71) conserve certaines caractéristiques de l'enluminure. Ainsi, s'il est réalisé en partie avec de l'aquarelle, la gouache, peinture phare des enluminures, est présente. Les miniatures se distinguent aussi par leur support (vélín et plus rarement du parchemin). Tout portrait de petite taille n'en est pas forcément une car la miniature reste avant tout un procédé. Le portrait miniature de Pierre Sala (n°38) par Jean Perréal rappelle que c'est sans doute ce dernier qui commença à réaliser ces petites représentations en dehors des livres. La peinture conquiert donc des nouveaux supports à la Renaissance, grâce également à un renouvellement des techniques. Cependant, les portraits peints voient à cette même période arriver des concurrents sérieux : les portraits gravés.

Majoritaires dans le corpus, les gravures connaissent effectivement leur heure de gloire durant le XVI^e siècle. Leur puissance numéraire ici s'explique en grande partie par les

¹ RMN, « *La France en 1500 : entre Moyen âge et Renaissance* », p.9. (Consulté la dernière fois le 11/07/2011 : http://www.rmn.fr/IMG/pdf_DP_France1500_enseignant.pdf)

² Bibl. nat Fr., ms fr. 8266, fol. 5v°. Références citées dans « *Un portrait d'historien : Pierre le Baud* », article de Daniel PICHOT, Université de Rennes 2, CERHIO, UMR CNRS 6258.

³ Voir ZVEREVA (A.), in <http://www.portrait-renaissance.fr/techniques.html>

recueils de vies d'hommes illustres avec portraits. Cette présence sérielle dans un même livre illustré permet d'étoffer considérablement, après un dépouillement adapté, l'échantillon des effigies de nos lettrés. En effet, 50 représentations gravées, soit exactement la moitié, sont issues de ces ouvrages en vogue durant le siècle. Le développement de la gravure pendant ces années tient d'une part à son prix souvent beaucoup moins cher que la peinture, d'autre part à l'évolution des techniques la concernant. Par exemple, dans ses *Vrais pourtraits*¹, Thévet mentionne notamment les progrès effectués en France au sujet de la gravure et la technique qu'il a choisie :

« Pour ce je me suis essayé à faire tirer ces pourtraits & creons en taille douce »²

Cette gravure en creux sur une plaque de métal se répand en France notamment par l'arrivée d'un nombre relativement important de graveurs d'origines flamandes tels que Thomas de Leu ou Jaspar Isaac, auteur chacun d'une gravure du corpus. Progressivement la gravure sur bois s'efface donc et laisse place à cette « industrie » de la taille-douce au burin. Si l'on a parlé des recueils de vies, les portraits gravés se font également de plus en plus sur des feuilles volantes toutes simples. La facilité de transport de ces œuvres si légères est aussi un argument en leur faveur. Les portraits gravés, tout comme les peintures, peuvent être aussi bien des copies que des originaux. Un artiste se détache de ses confrères dans notre corpus. Il s'agit bien évidemment de Dürer qui est alors considéré comme un des plus grands graveurs de son temps et surnommé l'« Apelle de Nuremberg » en référence à l'artiste grec qui influença l'Allemand. La gravure quand elle est associée à l'imprimerie reste aussi le moyen le plus sûr à l'époque moderne de diffuser les images. Ainsi, les effigies gravées permettent de dévoiler largement l'identité de l'homme du XVI^e siècle³. Mais ces gravures diffèrent quelque peu des autres types de représentations, car elles sont souvent associées à un discours ou à un commentaire pouvant les expliciter. Néanmoins, la gravure se rapproche des autres techniques sur le point qu'elles dépendent toutes plus ou moins du dessin.

En effet, les portraitistes commencent tous (hormis peut-être quelques exceptions comme Corneille de Lyon) par effectuer un dessin de leur modèle. Les esquisses préliminaires du corpus ont ainsi déjà été citées à plusieurs reprises. Elles possèdent de nombreux avantages pour l'artiste. Vu qu'elles ne nécessitent aucune préparation préalable, elles peuvent être facilement réalisées ailleurs que dans leur atelier puis y être emmenées par la suite pour permettre la création du portrait peint ou gravé ou autre. Les croquis sont aussi des gains de

¹ THEVET (A.), *Les Vrais pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens, recueilliz de leurs tableaux, livres, médalles antiques et modernes...*, Paris, Vve J. Kervet et G. Chaudière, 1584.

² Ibid., p. 21.

³ REDIER (T.), *Portraits d'humanistes des XV^e et XVI^e siècles, conservés au Département des Estampes et de la Photographie de la BNF*, Paris, CNRS, IRHT, 1999, p18.

temps, évitant d'avoir à organiser trop de séances de pose et pouvant être utilisés comme base pour plusieurs représentations. Néanmoins, tout cela exige que l'artiste ait « une maîtrise parfaite de l'art du dessin puisqu'il s'agit de retranscrire, avec des moyens limités et en un temps assez court, toutes les caractéristiques physiques du modèle, saisir les couleurs, les formes, les ombres et les détails »¹. Mais si les portraits dessinés servent à la préparation des œuvres, ils deviennent de plus en plus un aboutissement. Le portrait dessiné comme œuvre finie est effectivement en pleine expansion durant la Renaissance. A partir de la moitié du XV^e siècle, les commandes de portraits dessinés se font de plus en plus fréquentes. Les nobles, comme d'autres, se passionnent pour ces dessins qu'ils se mettent à collectionner et à rassembler dans des albums : la collection de Catherine de Médicis étudiée par Alexandra Zvereva² en est un très beau témoignage. Leur essor est en partie dû au fait qu'ils étaient très facilement transportables et bien moins coûteux. Le support qui était souvent une feuille de papier de couleur était beaucoup plus « rudimentaire » que les grandes toiles utilisées pour les portraits peints. Les dessinateurs usaient de diverses techniques. La galerie présente ainsi plusieurs dessins à la plume, tels que ceux d'Érasme (n°60) et de la Famille More (n°44) par Holbein, même si dans ce dernier, l'artiste eu recours à l'encre de Chine sur le dessin préliminaire à la craie. La craie est d'ailleurs, qu'elle soit noire ou de couleur, souvent utilisée par les portraitistes. Le dessin de Thomas More (n°43) ci-contre combine les deux, éclairant ainsi quelque peu le portrait. La craie de couleur est aussi une composante du portrait de Boniface Amerbach (n°94) où certains traits sont renforcés par une pointe de métal. Le recours au pastel est aussi un moyen d'amener un peu de couleur, comme c'est le cas dans la représentation de Marguerite de Navarre (n°52). Le fusain, la pierre noire ou sanguine, procédés largement utilisés à l'époque, se retrouvent aussi dans les dessins du corpus.



Enfin, les derniers portraits diffèrent nettement des types déjà mentionnés. Ils offrent, chacun avec plus ou moins d'intensité, un relief. Ce dernier s'il est léger pour les médailles se montre déjà un peu plus accentué pour le portrait en cire de Clément Marot (n°30) reporté ci-contre. Ce dernier type de portrait découle sans doute des projets de médailles dont il se rapproche par sa forme ronde et par une présentation de profil du modèle. La

¹ Voir ZVEREVA (A.), in <http://www.portrait-renaissance.fr/techniques.html>

² ZVEREVA (A.), *Les Clouet de Catherine de Médicis. Chefs-d'œuvre graphiques du musée Condé*, Paris, Somogy, 2002.

précision et le soin apporté aux détails montrent aussi une certaine filiation avec les miniatures. Reste le buste sculpté (n°22) qui a été conservé cette année, nous conduisant à mettre de côté la définition indiquant qu'un portrait est une œuvre en deux dimensions et non en relief.

Bois, toile, pastel, fusain et bien d'autres, cette focale sur les techniques montre l'extrême variété recelée dans notre échantillon. Ces différentes techniques induisent une variance d'autres caractéristiques. En effet, même sans avoir réalisé des statistiques sur le sujet, à première vue, les gravures et dessins sont généralement de dimensions bien moins importantes que les peintures. La taille se révèle être un critère important dans notre étude. Certains commanditaires spécifiaient la dimension voulue lors de leur commande à l'artiste : Paolo Giovio, voulait pour son musée de Côme une collection homogène et il s'est donc arrangé pour avoir des œuvres de même taille (agrandissement de miniatures par extrapolation). La longueur et la largeur souhaitées étaient souvent indiquées lors de la transaction car d'elle dépendait souvent le prix.

Au cours du siècle, le curseur se déplace également pour ce qui est de la forme du portrait. En effet, même si la majorité des portraits sont rectangulaires, à partir du XV^e siècle se développe un goût pour les supports arrondis ou ovales, tout du moins pour le haut du portrait¹. Certaines des peintures du corpus présentent cette forme ovale. Peut être cité comme exemple celui du savant et humaniste italien Carlo Sigonio (n°23). Cependant, ces formes courbes se repèrent aussi dans d'autres représentations ayant des supports rectangulaires, comme le portrait peint de Pierre de la Ramée dit Ramus (n°113) présenté à côté. Cette « ovalité », qui n'est pas sans rappeler celle des médaillons antiques, est encore plus prégnante dans les portraits gravés, où l'on dénombre 64 représentations comportant au moins une courbe, soit 64% des portraits gravés. Dans ces gravures, l'ovale est incorporé au décor et constitue même parfois un des éléments du décor (tentures, rinceaux, feuillages...).

Un chapitre entier se devait d'être consacré à ces différentes techniques et formes que revêtent les portraits. Non seulement parce qu'il permet de détailler cette large palette dont usaient les portraitistes et qu'il aboutit à un commentaire externe général des portraits, mais aussi parce qu'il évoque des questions connexes de la plus haute importance. Le choix du type de portrait dépend de caractéristiques concrètes, parmi lesquelles le prix et la simplicité de transport notamment. A cela peut sans doute être ajouté l'usage que le commanditaire souhaite en faire. En effet, ces renseignements peuvent aussi alimenter l'étude sur les différents rôles des portraits d'humanistes : est-ce que les dessins, les gravures, les peintures

¹ CAMPBELL (L.), *Portraits de la Renaissance. La peinture des portraits en Europe aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Hazan, 1991, p. 54.

sont destinés au même public, aux mêmes lieux ? L'émission du portrait, et bien évidemment la manière de le réaliser, ne se conçoit que dans la mesure où il y a un récepteur. Des destinataires qui contribuent à la vie de ces œuvres.

3. Destins de portraits.

La destinée d'une œuvre est très souvent prédéterminée. Son commanditaire connaît généralement, avant de passer commande, la destination du portrait. La localisation de ce dernier, l'utilisation qu'il en est fait, la fonction qu'on lui attribue, ainsi que son appartenance à la sphère privée ou au contraire publique jouent un rôle dans la réception de l'image de l'humaniste. Cet enjeu passe donc d'abord par des questions simples et concrètes : où le portrait va-t-il être exposé ? Le sera-t-il aux yeux de tous ou sera-t-il réservé à un cercle restreint de spectateurs ? La finalité du processus n'est pas anodine. Elle conditionne la perception de l'œuvre par ses contemporains et permet de cerner la diffusion de l'image, ainsi que sa circulation dans la société de l'époque.

Les miniatures du corpus, ainsi que les tableaux peints qui sont de toutes petites dimensions, révèlent la volonté de discrétion de leur propriétaire. En effet, au début de la Renaissance notamment, les portraits restent encore des œuvres privées que les commanditaires gardent relativement cachées. Seul le cercle familial restreint et les plus proches amis peuvent les admirer. Cependant, au cours du large XVI^e siècle, de nombreux écrits, dont des traités humanistes, commencent à légitimer le portrait en se basant sur les exemples des Anciens. La fonction mémorielle ou exemplaire de celui-ci le réhabilite peu à peu et il se dévoile progressivement aux yeux du public. L'exemple issu du corpus qui traduit peut-être le mieux ce passage de la sphère intime à la sphère publique, c'est sans doute la galerie imaginée par l'historien et médecin italien Paolo Giovio, évêque de Nocera. Les effigies gravées que l'on a récoltées, issues des *Elogia* du lettré italien, ne sont que des copies des nombreux tableaux qu'il se mit à collectionner sans doute aux alentours de 1520. Cependant, avant de les offrir aux regards dans son musée de Borgovico, il les avait réunis dans « l'espace clos et intime du studiolo de Côme [s'inscrivant alors] dans la tradition humaniste de la collection individuelle et privée »¹. De plus en plus de portraits d'humanistes sont ainsi destinés à étoffer des collections de particuliers qui parfois se révèlent être de véritables petites galeries d'art. Les représentations du cardinal Bessarion (n°9) et de Vittorino da Feltre (n°112), déjà évoquées, s'inscrivent dans ce courant. Réalisés par les

¹ EICHEL - LOJKINE (P.), *Le siècle des grands hommes. Les recueils de Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, Paris, Peeters, 2001, p.110.

artistes Juste de Gand et Pedro Berruguete pour Federico da Montefeltro, ils étaient localisés dans le studiolo de ce dernier. Le cabinet de lecture du condottière humaniste, malgré sa petite taille de trois mètres soixante sur trois mètres trente-cinq environ, était décoré par une série de vingt-huit portraits d'hommes illustres¹. Cependant, si cette collection du duc d'Urbino reste privée, ce n'est pas le cas de toutes. La Renaissance voit donc naître les premiers musées dont l'un des plus connus reste celui de Paolo Giovio que nous venons d'évoquer. Le choix de l'appellation de ces galeries n'est pas anodin. Le terme de « musée » fait référence à l'Antiquité sur plusieurs niveaux. Il vient du terme latin *museum*, issu lui-même du grec ancien *mouseïon* qui signifie « temple des muses » et qui était le nom de l'académie fondée par Ptolémée I^{er} Sôter (- 367 à - 283) dans son palais d'Alexandrie. Paolo Giovio voulait une collection la plus homogène possible et les artistes qu'il engagea durent recourir à des procédés d'extrapolation et d'agrandissement à partir de miniatures ou petits portraits... Pour monter ces galeries, les collectionneurs devaient être assez entreprenants, on sait par le biais des *Elogia* que pour monter la sienne l'évêque de Nocera mit à contribution ses amis et ses connaissances, mais qu'il s'est aussi occasionnellement adressé directement aux hommes illustres eux-mêmes². Le destin des portraits est donc parfois d'être exposé aux côtés d'œuvres similaires.

Seulement, leur alignement ne se fait pas que sur des murs et les représentations se retrouvent aussi sous forme d'albums de portraits dessinés. Les séries d'effigies d'érudits apparaissent aussi de plus en plus dans des livres illustrés. Elles servent alors, par exemple, à illustrer les notices décrivant les vies de ces hommes. Sur les cent gravures du corpus, cinquante proviennent des trois plus importants recueils de vies du XVI^e siècle, c'est-à-dire les *vrais Pourtraits des hommes illustres* de Théodore de Bèze, les *Elogia* de Paolo Giovio et *Les Vrais Pourtraicts et vies des hommes illustres* d'André Thevet. Cependant, ces ouvrages sont loin d'avoir l'apanage des effigies d'humanistes à la Renaissance. En effet, il n'est pas rare et cela depuis le Moyen âge, que l'image de l'auteur accompagne une de ses publications, comme c'est encore parfois le cas aujourd'hui en quatrième de couverture, voire pour certaines éditions sur la page de garde. Toutefois, la nouveauté induite à la Renaissance par rapport aux siècles précédents, c'est que, désormais, l'image devient un portrait. Les traits du visage se singularisent, les postures se particularisent pour individualiser le lettré. L'article très complet de Daniel Pichot « *Un portrait d'historien : Pierre le Baud* » évoque sans doute

¹ Pour en savoir plus sur le studiolo de Federico da Montefeltro, lire : ARASSE (D.), « Frédéric dans son cabinet : le studiolo d'Urbino », in *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997 (nouvelle édition 2008), p. 17-30.

² EICHEL-LOJKINE (P.), *Le siècle des grands hommes. Les recueils de Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, Paris, Peeters, 2001, p. 110.

l'un des premiers exemples de l'individualisation de l'image de l'auteur dans les manuscrits. L'enluminure reproduisant les traits de l'historien breton (n°99) ouvre ainsi le luxueux manuscrit commandé par le protecteur de Pierre le Baud, Jean de Derval, seigneur de Chateaugiron. La miniature, figurant Pierre Sala (n°38) dans le petit recueil de poèmes de ce dernier intitulé *Emblemes et devises d'amour* (British Library) et destiné à une jeune femme dont il était amoureux, est un autre exemple du livre comme lieu d'épanouissement du portrait. Le visage de l'humaniste lyonnais est peint par Jean Perréal, avec qui il avait des relations étroites. L'attention portée à l'exécution du visage dans cette miniature participe au phénomène évoqué plus haut de la personnalisation des traits des auteurs : une caractéristique qui émerge également quand le portrait est gravé. Si l'origine de l'effigie d'Achille Bocchi (n°140) est inconnue, une œuvre quasiment similaire se trouve dans l'ouvrage *Symbolicarum quaestionum de universo genere* daté de 1555¹, de l'enseignant bolognais fondateur de l'Académie prénommée Hermathena. Les exemples pourraient ainsi être multipliés.

Studiolo, musées, livres sont donc des lieux privilégiés où fleurissent les visages des hommes de lettres. Mais un autre espace, immatériel celui-ci, doit être évoqué. Les cercles d'amitié sont des sphères de prédilection pour l'image humaniste. En effet, le savant représenté n'est pas toujours celui à qui est destiné le portrait et parmi les destinataires d'effigies d'humanistes se trouvent des admirateurs ou bien encore des amis du lettré. Ce dernier cercle mérite d'être passé en revue. Un nombre assez important de commanditaires offraient les portraits reçus de l'artiste à des amis, voire parfois à de simples connaissances. Ce fait n'était pas à la Renaissance seulement remarquable pour les Princes ou pour les grands nobles, certains particuliers se prêtaient également à cette pratique. S'arrêter sur ce phénomène permet de toucher du doigt une tradition humaniste, celle du portrait d'amitié. Les échanges épistolaires sont, là encore, une source de renseignements. En se fondant, d'une part sur la correspondance d'Érasme et d'autre part sur les portraits qui nous sont parvenus, on peut dire que l'humaniste rotterdamois participa activement à cette convenance. Pour John Pope-Hennessy, il fut même l'un de ceux qui développa cette pratique du culte de l'amitié par l'échange de portrait, en se basant notamment sur le *De Amiticia* de Cicéron². Il envoie ainsi en Angleterre un portrait de Pierre Gillis et de lui-même (n°69) à leur ami commun qui n'est autre que l'humaniste anglais Thomas More. Après avoir déjà informé l'Anglais du projet en

¹ REDIER (T.), BEAUD-GAMBIER (M.-J.), *Portraits singuliers. Hommes et femmes de savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris, coll. « Le miroir des humanistes », Les Belles lettres, 2007, p. 162.

² « *Like Alberti before him, Erasmus had an abiding interest in his own appearance - as a young man he made some marginal caricatures of his own features in a volume that is still preserved - and basing himself on Cicero's De Amiticia, he evolved a cult of friendship which expressed itself in the exchange of portraits.* » in POPE-HENNESSY (J.), *The portrait in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p.92.

cours, Érasme écrit le 8 septembre 1517 que le double portrait brossé par Quentin Metsijs est fini :

« ...Je t'envoie les portraits, pour que nous puissions toujours rester auprès de toi, même si quelque fatalité nous sépare. [...] nous avons voulu t'offrir un cadeau commun... »¹.

Le 16 septembre, il en renvoie une autre à son ami :

« ...Je t'ai envoyé mon portrait par l'intermédiaire de Pierre le Borgne qui est passé par Calais à cet effet. »

Cet envoi est loin de passer inaperçu aux yeux de l'homme politique anglais, qui ne tarde pas à remercier, par plusieurs missives, Érasme, pour ce présent. Quelques années plus tard, il semble qu'il fait lui aussi parvenir à son ami, un portrait de lui (l'esquisse préparatoire n°44 du tableau représentant sa famille). Ces échanges de portraits peuvent être assimilés au système de don et contre-don ou comme l'on disait alors un *anti-doron*². La renommée d'Érasme fait que son réseau d'amitié est très vaste, et More n'est donc pas le seul à lui faire parvenir son portrait. Ainsi on sait que Willibald Pirckheimer lui en envoya dont celui gravé par Dürer en 1524 (n°108).

« J'ai reçu les portraits de mon cher Bilibaldus, d'abord la médaille, en même temps que la bague et les lettres, et maintenant aussi le portrait peint par Apelles. »³

Le portrait n'a plus comme seul but de montrer l'exemple, de faire survivre le modèle ou de le faire passer à la postérité, il permet de garder vivants les liens d'amitié qui ont existé entre deux personnes ou plus. « Par le biais des images, des dialogues s'établissaient entre des hommes dont beaucoup ne se rencontrèrent jamais »⁴. Avoir le portrait d'un humaniste chez soi permettait de garder vivace la relation et, dans une certaine mesure, se substituait aux visites parfois impossibles du fait des distances. Placées dans le studiolo, les effigies des savants contribuaient selon certains à se faire aider par ceux-ci dans les recherches entreprises, un dialogue s'établissant entre la représentation du lettré et le possesseur de l'œuvre. L'amitié est aussi une notion centrale, car elle est parfois au cœur de l'œuvre, comme dans le double portrait des deux amis humanistes Andrea Navagero et Agostino Beazzano (n°39) ou bien encore dans les deux portraits de groupes de Rubens (n°127 et n°128) qui mettent en scène des cercles d'intimes et de familiers. Le tableau des

¹ GERLO (A.), *Érasme et ses portraitistes : Metsijs, Dürer, Holbein*, Nieuwkoop, B. De Graaf, rééd. 1969, p. 11.

² BOTS (H.), WAQUET (F.), *La République des Lettres*, Paris, Belin, 1997, p. 128.

³ GERLO (A.), *Érasme et ses portraitistes : Metsijs, Dürer, Holbein*, Nieuwkoop, B. De Graaf, rééd. 1969, p.34.

⁴ BOTS (H.), WAQUET (F.), *La République des Lettres*, Paris, Belin, 1997, p. 127.

ambassadeurs (n°100) témoigne aussi de l'affection des deux personnages, puisque c'est Jean de Dinteville qui passa commande à Holbein pour commémorer la visite privée de son ami Georges de Selves à l'occasion des fêtes de Pâques en 1533 et qui garda pour lui cette peinture. Cette valeur du portrait d'amitié n'est pas seulement portée par les lettrés, d'autres témoignages viennent confirmer cette idée selon laquelle les représentations seraient comme des lieux de survivance d'une amitié. Un exemple tardif de 1697 le démontre. Un horloger français du nom de Marin Estienne écrit dans une de ses lettres que l'amitié est la « plus véritable et la plus légitime cause » du portrait, même si son usage a aussi contribué à « conserver l'idée des hommes illustres »¹. Ce corpus iconographique est donc un élément riche de renseignements sur les sociabilités humanistes. Si les échanges épistolaires permettaient aux humanistes de prolonger, voire parfois de renforcer les liens tissés lors des voyages et des rencontres, il y a sans doute moyen de comprendre davantage le rôle que jouait le portrait dans l'entretien de ces relations amicales entre humanistes. L'étude trouverait un prolongement naturel dans l'examen des albums amicorum. Ces ouvrages rassemblent des portraits de personnes liées par des liens intellectuels et souvent exécutés à la demande de l'un d'entre eux. Alors que la publication et la commercialisation des lettres de ces érudits visent en partie à afficher leur réseau d'amis et à étendre leur réputation², qu'en est-il exactement du portrait ?

Les espaces où se retrouve le portrait évoluent : de nouveaux lieux apparaissent, tandis que des changements touchent les anciennes localisations. L'utilisation du portrait subit donc, de ce fait, lui aussi des mutations. Tout cela est, en partie, à l'origine de l'épanouissement du portrait à la Renaissance, mais ce sont aussi les conséquences de ce dernier. Qui dit épanouissement, dit également dans une certaine mesure diffusion. Cette dernière, pour les portraits gravés, est assurée en partie par l'imprimerie qui va permettre aux ouvrages de se répandre plus facilement et rapidement dans les zones d'activités intellectuelles notamment. Cependant, les gravures sont loin d'être les seules à circuler. Les portraits peints, dessinés et les autres ne sont pas condamnés à l'immobilité. La localisation première d'une œuvre était souvent loin d'être sa dernière. Il était en effet fréquent d'expédier les œuvres d'un pays à l'autre et leur circulation en Europe se faisait en général sans trop de gros problèmes. Cette mobilité est accentuée par le développement du commerce d'art apparu à la fin du Quattrocento en Italie et dont l'essor est également un fait remarquable de la Renaissance. Maurice Daumas observe aussi que durant la période moderne, les ventes d'œuvres non commandées se multiplient. Le développement de ce type d'achat se fait au détriment de la

¹ POMMIER (E.), *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières*, Paris, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », Gallimard, 1998, p. 15.

² LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, p.74.

pratique de la commande¹. De plus, cet essor du marché de l'art conduit à un autre phénomène déjà mentionné : la copie. La mise en forme de notre corpus a été conçue de telle manière que cette notion de série saute aux yeux : les portraits dont la ressemblance ne fait pas de doute ont ainsi été rapprochés. Si l'on a tenté d'incorporer un maximum d'originaux dans la galerie, toutes les reproductions n'ont pas été écartées. Ces dernières peuvent effectivement être bénéfiques à l'étude, car elles permettent d'étudier l'impact du portrait d'origine et sa diffusion géographique quand elle existe, c'est-à-dire la postérité du portrait. La renommée actuelle des portraits est souvent basée sur des critères contemporains et il est difficile de savoir, sauf pour quelques exceptions, s'ils connurent autant, moins ou plus de succès à l'époque. Néanmoins, dans le cadre d'un processus industriel, la duplication est un indice de bonne santé et prouve que l'original a, sans nul doute, eu un certain effet auprès du public. Pourquoi reproduire une œuvre qui n'était pas estimée ? Les gravures n°32 et n°33 représentant Clément Marot de profil et couronné de laurier sont des répliques quasiment exactes, la différence étant le profil du poète et l'absence pour la seconde de l'année de réalisation. Avec les représentations de Marot (c'est le cas pour d'autres aussi), peut également être remarquée, en plus de la postérité d'un portrait, celle d'une posture qui semble magnifier l'humaniste. La reproduction des effigies du prince des humanistes est aussi très répandue : les portraits peints d'Holbein (n° 61 et n°62) ont déjà été évoqués, mais peuvent être mentionnés en plus, les deux gravures (n°67 et n°68) inversées représentant le grand érudit sous une arche antique où seuls éléments de celles-ci et du buste du dieu Terminus diffèrent. La réutilisation d'un portrait permet donc de juger en partie de son succès. La consécration est même atteinte lorsqu'une représentation d'un humaniste trouve un écho chez d'autres. C'est le cas du portrait de Baldassare Castiglione (n°3), déjà mentionné pour ses



copies (n°2 et n°4) représentant l'auteur du *Livre du courtisan*. Il a déjà été dit que Rembrandt avait effectué un dessin de ce portrait lors d'une vente aux enchères montrant ainsi déjà son engouement pour celui-ci, mais la démarche n'était pas sans arrière-pensée. En effet, dans deux de ses



nombreux autoportraits ci-contre, l'artiste qui vécut pendant le siècle d'or néerlandais, se peint d'une façon qui n'est pas sans rappeler l'auteur italien de plus d'un siècle son aîné. Si

¹ DAUMAS (M.), *Images et sociétés dans l'Europe moderne. 15^e-18^e siècle*, Paris, A. Colin, 2000, p.138.

ces deux autoportraits, notamment l'admirable gravure à l'eau-forte et à la pointe sèche¹ introduisent des changements pour se conférer un caractère propre, les éléments communs ne manquent pas non plus. Le tableau plus tardif que la gravure, rétablit notamment l'horizontalité du bonnet et une orientation du corps plus similaire à l'œuvre de Raphaël. Cette dernière n'est d'ailleurs pas le seul portrait d'humaniste qui se retrouve dans ses autoportraits de l'Hollandais. Ainsi la représentation supposée de l'Arioste ou l'homme à la manche bleue de Titien (n°132), semble inspirer la position du bras sur une balustrade. Bien que le mystère de ces autoportraits ne soit pas percé, ils offrent une formidable vitrine, un siècle plus tard comme aujourd'hui, aux deux portraits d'humanistes cités.

Les emprunts, qu'ils soient plagiaires ou hommages, témoignent de la vitalité de la scène artistique, mais aussi d'une certaine globalisation, à l'échelle européenne du moins. Les bouleversements dans le mode de production – l'avènement de l'imprimerie au premier chef – ont un impact évident sur le panorama créatif. C'est pourquoi, il était primordial de décrire la façon dont s'articulaient les maillons de la chaîne, depuis la commande jusqu'à l'exposition. Mais le champ de notre étude a aussi permis d'évoquer ces fils qui se tissent à la faveur de la réalisation d'une effigie d'humaniste, le concept du portrait d'amitié, la postérité de l'œuvre et sa perception par les contemporains. C'est le siècle du mouvement, de l'irruption de différentes techniques, de la création des musées, de la transformation du regard du spectateur... Un fourmillement qui ne doit pas faire oublier la permanence de certains phénomènes, reprenant la dualité portrait mémoriel / portrait exemplaire. Et quand bien même mouvement il y a, les inflexions sont parfois lentes. Ainsi des décennies auront été nécessaires pour asseoir certains codes de l'iconographie humaniste.

¹ Pour un commentaire détaillé de cette œuvre voir la notice sur le site des expositions de la BNF : <http://www.expositions.bnf.fr/rembrandt/grand/019.htm> Consulté le 18/06/2011.

PARTIE 2 : UN CORPS BIEN PENSE.

Durant la Renaissance, le genre du portrait se renouvelle considérablement, notamment sous l'influence du courant de pensée humaniste qui entraîne les premières revendications individualistes. Les personnalités éminentes de l'époque, puis progressivement des personnes moins privilégiées, prennent ainsi conscience de leur valeur en tant qu'être unique. L'essor de l'image, dans les sociétés européennes, répond à leurs nouvelles exigences. Il leur permet de s'exposer, dans un premier temps, aux yeux de leurs proches puis à des cercles de plus en plus élargis, les représentations devenant quasiment publiques. Mais le portrait n'est pas seulement un moyen de s'affirmer en tant qu'être unique. Par son intermédiaire, les Modernes peuvent exprimer leur appartenance à un groupe social bien défini. Cette sensation de faire partie d'une « famille », d'une communauté est très forte chez les humanistes comme en témoigne la formation de la République des Lettres. Sans renier leur singularité, les hommes de savoirs de la Renaissance cherchent – de façon plus ou moins consciente, plus ou moins réfléchie et coordonnée - à se distinguer du reste des hommes en affirmant, notamment par le biais de leurs représentations, le socle commun qu'ils partagent avec d'autres.

Cette affirmation de l'identité collective passe par la mise en place progressive de « codes de représentation » propres aux portraits d'humanistes. Ces caractéristiques, qui sont visibles dans le décorum entourant les lettrés, se manifestent aussi directement sur leur personne. Cette deuxième partie revient donc justement sur la mise en scène du corps des hommes de lettres. À l'époque où les hommes considèrent que les corps parlent et qu'ils se mettent à les observer scrupuleusement, ainsi qu'à analyser le moindre geste, il semble évident que la représentation physique d'un homme, qu'il soit humaniste ou non d'ailleurs, n'est pas anodine. Cependant, pour les hommes de lettres, ces enveloppes charnelles, doivent en plus réussir à faire transparaître les si grands esprits qu'elles abritent. L'image du savant de la Renaissance reflète donc l'image d'un corps pensé et contrôlé. Se faire portraiturer oui, mais pas de n'importe quelle manière ! Les poses choisies sont ainsi rarement aléatoires et progressivement semblent apparaître des postures types qui reviennent comme un leitmotiv dans la majorité des portraits d'érudits. L'humaniste, figure de sagesse et de savoir-vivre, dévoile également son identité sociale et personnelle par un choix vestimentaire : les vêtements et les différentes parures venant donc parfaire son signalement iconographique. Cependant, ce n'est pas une image complètement idéalisée qui est recherchée et par conséquent, les marques du temps ou des vicissitudes de la vie ne sont pas forcément dissimulées et doivent être prises en compte dans cette partie qui vise à analyser la place et la description physique du sujet principal du portrait.

I-/ Le physique ou le profil de l'emploi.

A/ L'humaniste : une tête et des mains.

L'attitude du sujet représenté contribue en grande partie à façonner l'impression générale qui se dégage de l'œuvre. Commencer par analyser la position de l'humaniste et regarder sur quelles parties de son corps est mis l'accent semble donc être approprié. Lorsqu'il s'agit d'interpréter au mieux les poses du modèle, d'examiner sa physionomie et son expression corporelle, les travaux sur le portrait et l'histoire du corps sont des aides précieuses. Et même si le besoin de recourir à des observations parfois plus subjectives se fait ressentir, cette partie repose aussi avant tout sur les statistiques établies. Car même si les humanistes sont des hommes de leur temps et se conforment, sur de nombreux points, aux conventions de l'époque sur le portrait, quelques spécificités peuvent être relevées. Ainsi le lettré du XVI^e siècle dévoile rarement ses jambes, et expose plus volontiers le haut de son corps.

1. Un corps sans jambes ?

La troncature du corps dans le portrait est une caractéristique variable, mais essentielle. Parfois induite par une nécessité matérielle telle que la taille du support, elle est également souvent dépendante de la « mode ». En effet, durant la Renaissance, le choix qui préside à la figure du modèle fait aussi l'objet de conventions, mais ces dernières sont loin d'être immuables, elles changent, en effet, fréquemment à mesure que les artistes en inventent de nouvelles. Il existe une quantité démesurée de possibilités d'endroits où le portraitiste peut « couper » le corps et les termes pour désigner les différentes poses ne sont pas toujours communs à tous, ce qui oblige à choisir soi-même les expressions utilisées et à définir ce qu'elles englobent. Pour plus de clarté dans les recherches, les œuvres du corpus ont donc été regroupées dans trois catégories principales : les portraits ne représentant que la tête du modèle, les portraits en pied restituant l'intégralité du corps de l'humaniste et les portraits à « mi-figure », terme sous lequel sont regroupés tous les autres portraits, c'est-à-dire les représentations où le corps du sujet est tronqué sous les épaules mais au-dessus des pieds. Ainsi constituées, les différentes catégories offrent des résultats convaincants¹ : plus de 94% des portraits (199 œuvres) sont des représentations à « mi-figure », 4,7% (10 œuvres) sont des portraits en pied et 0,9% (2 œuvres) des effigies n'offrent à voir que le visage du modèle. Pour plus de précisions, la catégorie principale a été subdivisée en deux, avec d'un côté les

¹ Voir annexe p. 360.

portraits en buste (coupé entre tête et hanches) et de l'autre, les représentations aux trois-quarts (en dessous des hanches, mais au-dessus des pieds). Les résultats sont encore très nets¹ : un peu plus de 85% des humanistes sont représentés en buste, alors que seulement 13.7% des humanistes apparaissent avec une partie ou la totalité de leurs membres inférieurs (portraits en pied + portraits aux trois-quarts). De plus, sur les dix-neuf portraits aux trois-quarts, dix dépeignent le sujet en position assise, ce qui donne une impression de domination de l'espace par le haut du corps. Ce constat du poids écrasant des représentations à « mi-figure » et en buste implique que la majorité des artistes procèdent à l'ablation de la partie inférieure du corps. Le double sens du mot « inférieur » prend ici tout son sens. Si les jambes se trouvent en dessous du « haut », elles sont également dépréciées au niveau spirituel vis-à-vis de la partie supérieure (physiquement et spirituellement plus belle) du corps. Georges Vigarello parle de « zones avilies et d'autres ennoblies »². Pour les Modernes, les jambes ne sont que des « piliers » servant à soutenir le buste, la tête et les bras, sphères du corps où la beauté semble être circonscrite. Dans les portraits, la troncature permet donc d'effacer des regards ces parties inutiles et disgracieuses. Dans la vie de tous les jours, cette disparition du bas se fait au moyen d'artifices vestimentaires, notamment chez les femmes ou les robes s'évasent tellement qu'elles transforment « plus que jamais la jupe en piédestal du buste »³. Néanmoins, les humanistes, même s'ils ne dédaignent pas l'esthétisme du corps, attachent peut-être plus d'importance aux parties « hautes » pour ce qu'elles évoquent spirituellement. La partie supérieure du corps est celle qui est la plus proche du ciel, c'est elle qui pointe vers les astres... Ainsi, « le haut » et plus encore la tête, sont considérés par certains comme les pendants du ciel céleste⁴, d'où leur supériorité sur les membres inférieurs.

Cette césure du corps, qui s'opère dans les portraits, contraint les artistes, dans l'optique d'une représentation réaliste, à mettre au point des compositions justifiant cette dissection du modèle. Le spectateur ne doit pas voir en celle-ci une amputation d'une partie du corps de l'individu, car il ne faut pas oublier que pour les Modernes, bien souvent, le portrait ne fait pas qu'évoquer le modèle, mais le remplace. Par conséquent, les portraitistes mettent à contribution divers objets qui viennent « cacher » la partie inférieure du corps. Le corpus comptabilise ainsi 35 représentations de ce style. Ainsi la troncature du corps est

¹ Cf. annexe p. 360.

² VIGARELLO (G.), *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2007, p. 20.

³ Ibid., p.21.

⁴ Il faut rappeler que cette façon de concevoir le corps (considérer qu'une partie du corps est le pendant d'une partie du monde) est issue de la philosophie de l'homme microcosme. Pic de la Mirandole rappelle ainsi que : «...l'homme, par chacune de ses parties, communie et correspond à toutes les parties du monde. C'est pour cette raison qu'il est habituel de le nommer Microcosme, c'est-à-dire un petit monde » (PIC DE LA MIRANDOLE (J.), *Commento alla canzona d'amore di Girolamo Benivieni*, 1486, livre I, chap. 12, in Opera, p. 478.)

justifiée dans 17.4% de portraits (35 effigies sur 201 au total où le corps est « coupé »). Quelles sont les astuces utilisées pour légitimer cette scission ? Même s'ils évitent de l'utiliser car elle présente de nombreux inconvénients, la table reste un moyen sûr de dissimuler les jambes du sujet. Ainsi dans la détrempe n°64 attribuée à Holbein, la silhouette large et sombre d'Érasme est tranchée par une table aux couleurs relativement vives. À travers cette image, se



dessine aussi le plus gros inconvénient du choix de la table : elle introduit une horizontale insistante qui a le défaut de créer une barrière entre le sujet et le spectateur. Mais les artistes de la Renaissance réussirent à trouver plusieurs moyens pour pallier ce travers. Une des premières techniques utilisées est celle employée dans le portrait précédemment cité de l'érudit rotterdamois : le plan longitudinal défini par la desserte y est

estompé par un empilement d'objets sur la droite, ainsi que par la verticalité des bandes de couleurs qui la composent. Rompre l'horizontalité qu'apporte la table par l'adjonction de livres ou autres objets, n'est pourtant pas la seule option. Dans certaines effigies, les bras de l'humaniste viennent s'ajouter pour atténuer la ligne de la table. C'est le cas dans la gravure de Théodore de Bèze par Sébastien Blanchet (n°157) où le lettré a les deux bras qui viennent reposer sur la table : si le gauche a tendance à suivre l'orientation générale de cette dernière, le droit, lui, s'y appose presque perpendiculairement. Cette représentation du théologien protestant adjoint aussi la présence de livre sur la table, mais c'est surtout le fait que le portrait soit figuré comme une médaille, dans un ovale, qui fait oublier cette ligne droite horizontale. Cette rondeur imprègne également les deux portraits de Pierre de la Ramée (n°113 et n°114), où elle vient contraster l'effet suscité par les tables. Cependant, ces dernières ne sont pas les seules solutions envisagées par les artistes pour justifier cette disparition des membres inférieurs des savants du XVI^e siècle. Ils simulèrent ainsi des balustrades et se servirent aussi des cadres pour faire reposer les membres supérieurs des érudits. De nombreux exemples du corpus peuvent être cités. Dans le portrait de Raphaël supposé représenter Pietro Bembo (n°16), le modèle repose ses deux mains sur une sorte de petit rebord. Le même procédé a été utilisé dans l'image de la famille de l'humaniste Cuspinian (n°37), où le plus jeune des fils est accoudé à un petit muret. Une des représentations la plus connue avec cet effet est sans doute le portrait de l'homme à la manche bleue de Titien (n°132 : portrait présumé de l'Arioste) où le sujet, le buste de profil, a le bras droit accoudé à un parapet. Les gravures dévoilant Francis Bacon (n°169) et Tycho Brahé (n°177) peuvent être également mentionnées. Dans une grande partie de ces images, les mains semblent reposer sur le cadre, s'en servir comme d'un support. L'effet rendu est parfois très

surprenant, les mains paraissant pouvoir sortir du portrait, renforçant ainsi la sensation que ce dernier est une ouverture vers la personne représentée. On peut se rendre compte de la différence d'effet rendu, entre un portrait qui n'utilise d'aucun artifice pour masquer la troncature du corps et celui qui a recours à quelques astuces, en comparant les représentations très similaires de Michel de l'Hospital (n°209 et n°211). Dans la première, l'écrivain, qui fut également chancelier de France, semble effectivement moins éloigné de nous, moins figé aussi peut-être. Les artistes durent donc rivaliser d'originalité pour combler ce manque d'une partie du corps. Les meubles, les bras de l'humaniste, ou parfois une certaine « ovalité » dans le reste du portrait viennent ainsi faire oublier cette absence et cette horizontalité trop appuyée du bas de l'œuvre. Néanmoins, comme on l'a dit précédemment, seules trente-cinq œuvres (17.4%) utilisent un procédé pour justifier de l'absence des jambes, que cela soit le cadre ou le parapet qui servent de reposoirs ou bien encore un meuble. Par conséquent, la grande majorité des portraits n'a pas recours à ces moyens pour clore la partie inférieure de la représentation. L'explication tient peut-être au fait, que progressivement les Modernes s'habituent à cette convention du portrait en buste (ou en « mi-figure » plus généralement), qui s'impose, durant la Renaissance, pour les portraits individuels notamment.

En effet, l'absence quasi-totale d'autres types de poses est un fait remarquable. Sur les deux effigies où seule la tête est visible, une est un dessin (n°65), une esquisse ; l'autre est un portrait peint de Titien représentant Calvin (n°181). Les portraits de tête sont donc rarissimes dans notre échantillon (0,9%). Néanmoins, cette troncature semble souvent choisie pour les croquis. Une hypothèse peut donc être émise : les chiffres de portraits avec tête du corpus sont peut-être minorés par rapport à la réalité de l'époque. En effet, les artistes bâtissaient, avant de s'attaquer aux œuvres finales, des esquisses qui pouvaient ne comporter que le visage. Un des éléments clé du portrait notamment chez ceux des humanistes et qui méritait donc d'être travaillé au préalable. La déperdition de ces esquisses de visages de lettrés trouve son origine en grande partie dans le fait que le support papier était fragile et que tous les croquis préliminaires n'étaient pas conservés correctement. Quelques autres portraits auraient pu être ajoutés à ces deux-là : ils ont été classés dans la catégorie de portraits de buste vu que les épaules étaient visibles, mais s'arrêtant juste après celles-ci, le choix pourrait être discutable. Il est une autre forme de représentation qui se trouve en insuffisance numérique avec seulement dix œuvres, ce sont les figures en pied. Le portrait intégral est un type de représentation très particulier, qui a souvent une vocation narrative et historique plus prononcée que les simples portraits en buste. L'explication tient en partie au fait qu'il faut remplir l'espace plus important offert par le support. De plus, le corpus dégage une autre grande tendance. En effet, sur les dix portraits, quatre mettent en avant un personnage de haut

rang social : Thomas More (n°44), le Cardinal Albert de Brandebourg qui est le fils d'un prince-électeur (n°50), Laurent le Magnifique (n°77) et Jean de Dinteville, seigneur de Polisy, qui se tient à côté son ami l'ecclésiastique humaniste Georges de Selves dans le tableau des *Ambassadeurs* (n°100). À ces images se rajoute l'enluminure représentant Pierre le Baud (n°99) que « tous les auteurs [...] situent dans la petite aristocratie »¹ et qui possède donc un statut social plus haut que la moyenne malgré tout. Dans son ouvrage sur le *Prince et son portrait*², Nadia Ghermani avance l'idée qu'il y a une réappropriation de cette pose par les princes et la famille impériale en Allemagne. Les nombreuses études réalisées sur l'image des Princes permettent d'étendre cette remarque à la majorité de l'Europe où, en effet, les portraits en pied ont tendance à être assimilés à la représentation des grands (les familles royales et quelques grands nobles). Le portrait en pied de Federico de Montefeltro (n°17) dans le corpus secondaire, qui montre le condottiere humaniste en pleine lecture mais en armure, vient confirmer cette tendance. Enfin, la galerie principale composée pour ce mémoire comporte trois figures intégrales d'Érasme de Rotterdam (n°60, n°67 et n°68), autrement appelé le « Prince des humanistes » et qui s'était vu attribué le titre de « monarque de toute la République des Lettres »³. Sur deux d'entre elles, le lettré se tient debout sous une sorte d'arc de triomphe⁴ renforçant encore l'idée d'un homme hors du commun. Huit portraits sur dix dépeignent donc des « nobles », titre obtenu par la naissance pour la majorité, il est dans le cas d'Érasme une distinction honorifique délivrée par ses confrères en regard du poids de ses travaux et de son œuvre. Cependant, cette élévation de l'humaniste sur le plan social est peut-être l'élément le plus important à retenir ici. Alors que le portrait en pied semble être réservé aux individus du haut de la hiérarchie sociale, Érasme se voit représenter à plusieurs reprises de cette manière. Ce détail révèle que le savoir et la connaissance permettent de se rapprocher du « meilleur » des hommes, donc de l'aristocratie si l'on se confère au sens étymologique du mot⁵. Un raisonnement un peu similaire peut être tenu pour les deux dernières représentations en pied qui, elles, convoquent en plus d'Érasme des grands réformateurs protestants (n°171 et n°174) ; l'ascension sociale visible dans leurs effigies traduisant peut-être une ascension spirituelle qui les rapproche de Dieu. Ce faisceau d'éléments est d'ordre symbolique et subtil. Mais une considération beaucoup plus triviale peut rentrer en ligne de compte

¹ « *Un portrait d'historien : Pierre le Baud* », article de Daniel PICHOT, Université de Rennes 2, CERHIO, UMR CNRS 6258, p. 3.

² GHERMANI (N.), *Le Prince et son portrait : Incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVI^e siècle*, Rennes, PUR, 2009.

³ BOTS (H.), WAQUET (F.), *La République des Lettres*, Paris, Belin, 1997, p. 95.

⁴ REDIER (T.), BEAUD-GAMBIER (M.-J.), *Portraits singuliers. Hommes et femmes de savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris, coll. « Le miroir des humanistes », Les Belles lettres, 2007, p. 108.

⁵ Le terme d'aristocratie vient du grec aristo, préfixe signifiant les meilleurs, l'élite et du préfixe crate (venant de kratos, la force, le pouvoir) servant à former un nom désignant un individu en rapport avec un pouvoir.

quoiqu'indirectement. Le prix, quand il s'agit de grandes toiles, peut, en effet, aussi expliquer cette sélection par la richesse. Le portrait en pied induit aussi la plupart du temps une hiérarchie entre le sujet représenté et le spectateur¹. Ce dernier se retrouvant en contrebas du portrait, il doit lever la tête pour admirer la figure du sujet. C'est d'autant plus le cas quand les tableaux sont de grande nature (ou plus grands) et qu'ils sont surélevés du sol. Ce type de représentations a longtemps été « une forme inédite réservée [...] à la sculpture ou aux représentations des saints »² avant d'être remise au goût du jour. Pour Campbell, même si Titien a pu contribuer à répandre le portrait en pied en Italie, cela ne veut pas dire que c'est lui qui l'introduisit comme l'affirme Vasari³. La paternité de cette mode est délicate à attribuer. En revanche, sa diffusion est, elle, tout à fait certaine dans ce large XVI^e siècle. Mais si cette réactivation du portrait en pied transparait dans l'échantillon, elle n'en est pas le phénomène majeur.

Les portraits d'humanistes à « mi-figure » et en buste sont largement majoritaires. Cette absence de la partie inférieure du corps est une constante clé pour le langage iconographique humaniste. Les jambes des humanistes ne portent aucune thématique importante à leurs yeux, ce qui explique le désintérêt pour cette partie du corps. Cette indifférence aux jambes est compensée par un attachement particulier à d'autres détails anatomiques, telles les mains et la tête.

2. La tête ou le centre des connaissances.

Le visage, partie antérieure et constitutive de la tête, est un élément de définition du portrait. C'est ce qui fait dire à Christian Doumet, Michèle Lagny et Marie-Claire Ropars, dans leur avant-propos de *Persona. Du portrait en peinture* de Pierre Sorlin, qu'« un portrait n'est pas un visage, mais [que] sans visage pas de portrait »⁴. Ainsi dans le corpus, la tête est la seule partie du corps toujours visible. Si c'est elle qui permet le plus d'individualiser, de caractériser le modèle, voire de l'identifier tout simplement ; la tête est aussi le sommet de « l'édifice humain », c'est-à-dire la meilleure fraction de l'homme. Son absence est alors impossible et injustifiable pour la pensée de l'époque. Cependant, si sa présence est systématique, des spécificités se repèrent dans le corpus : tous les portraits n'offrent pas à voir le visage de l'humaniste de la même manière. Par conséquent, avant de revenir sur la

¹ GHERMANI (N.), *Le Prince et son portrait : Incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVI^e siècle*, Rennes, PUR, 2009, p.182.

² Ibid., p.181.

³ CAMPBELL (L.), *Portraits de la Renaissance. La peinture des portraits en Europe aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Hazan, 1991.

⁴ SORLIN (P.), *Persona. Du portrait en peinture*, Saint-Denis, PUV, 2000, p. 5.

physionomie des lettrés du XVI^e siècle via l'étude de leurs traits, un double mouvement conduit à mettre au jour les divers procédés artistiques (vues, proportions...) s'attachant à cette zone du corps, ainsi qu'à examiner précisément la place qu'occupe cette partie « élevée » dans la composition.

Dans un premier temps, la mise en valeur du visage et de la tête passe par l'espace et la position que leur offre le portraitiste. Les statistiques sont sans appel (voir tableau ci-dessous¹) : presque 90% des humanistes représentés ont leur tête positionnée sur l'axe vertical central, soit 189 effigies. Dans ces dernières, 31 dévoilent le visage du lettré en plein centre de l'œuvre. Une centralité qui recoupe la théorie, encore largement répandue à l'époque, qui veut que la tête prédomine sur les autres parties du corps et qui explique la place qui lui est accordée par les artistes dans les portraits. Cependant, l'échantillon fournit aussi quelques exemples plus atypiques de figures

excentrées, ou plutôt désaxées par rapport à la verticale centrale. Généralement, dans ces derniers cas, cette légère dissonance assure une plus grande mise en valeur de certains éléments du décor. Le recours à cette organisation de l'image s'opère notamment dans les portraits où l'humaniste est croqué en train de travailler dans son cabinet ou bien quand il est

Position de la tête dans l'œuvre	Nombre de portraits	en %	Sous-total : 89,60%
Sur l'axe central et dans la moitié supérieure	158	74,9	
Au centre de l'œuvre	31	14,7	
Désaxée à droite de l'œuvre	9	4,3	
Désaxée à gauche de l'œuvre	7	3,3	
Sur plusieurs axes car plusieurs humanistes	6	2,8	
Total	211	100,0	

Position de la tête dans l'œuvre



accompagné par une ou plusieurs autres personnes. Néanmoins, l'artiste s'arrange toujours pour que le visage continue à attirer l'œil du spectateur. Ainsi dans son portrait de Floriano Moratti (n°18), Prospero Fontana établit le point de fuite du tableau derrière la draperie verte tendue juste derrière la tête de l'humaniste italien². Ainsi si le regard du spectateur se porte sur le livre que présente le lettré, il est invité à glisser et se déporter vers le visage du modèle qui se détache par ses tons clairs de

l'arrière-plan. Jouer sur les contrastes entre le visage et ce qui l'entoure est, effectivement,

¹ Voir annexe p. 360.

² Le point de fuite se repère grâce à l'orientation des étagères en arrière-plan à gauche qui disparaissent derrière cette tenture verte. Cette ligne de fuite générale du tableau est renforcée d'une part par l'orientation générale du corps de l'humaniste (qui s'étend de bas en haut et de la gauche vers la droite) et par la disposition de la fourrure du vêtement de l'Italien.

une autre option couramment usitée par les artistes, pour rattacher le regard à la figure de l'humaniste. Dans les tableaux figurant Daniele Barbaro (n°21) ou Carlo Sigonio (n°23), les nuances chaudes des couleurs chair des faciès des deux hommes viennent ainsi s'opposer aux teintes relativement foncées et froides des murs qui se trouvent derrière eux. Le portraitiste peut également établir ce contraste entre la figure du sujet et ses vêtements. Ces visages atypiques deviennent donc par ce biais le point de gravité du portrait. Mais ils n'ont pas l'apanage de l'utilisation de ces procédés. Les autres représentations y ont aussi recours. L'effigie de Jean Carondelet (n°82) peut être citée comme exemple. Dans cette dernière, bien plus que dans les trois autres représentations collectées du doyen de l'université de Besançon, la tête se voit attribuer, par le choix des tons du tableau, une place essentielle. En effet, le modèle est habillé avec des couleurs très sombres (principalement du noir et du marron très foncé) et pose devant un fond uni vert ; de fait, la couleur chair du visage (couleurs chaudes) ressort davantage sur les couleurs froides du reste du tableau, tout comme les mains (élément sur lequel nous reviendrons par la suite) avec lesquelles il semble former un triangle où chaque sommet renvoie le regard du spectateur pour l'attirer de nouveau par la suite. La galerie révèle ainsi bien d'autres exemples. Ces contrastes de couleurs sont souvent accentués par des jeux ou des effets de lumière venant encore une fois mettre le projecteur sur cette partie du corps de l'humaniste. Enfin, c'est parfois l'attitude donnée au modèle ou bien un geste de ce dernier qui vient focaliser l'attention du spectateur, quand ce n'est pas une variation de taille (tête avec des proportions plus grandes que dans la réalité). Toutes ces techniques sont donc déployées par les artistes pour servir la primauté de la tête. Le traitement du visage est tout aussi capital dans d'autres effigies, en témoignent les divers portraits renaissants rencontrés lors de l'étape de dépouillement (représentations de princes, de femmes, d'artistes, d'inconnus...). Cette place essentielle accordée à la tête à la Renaissance découle de la conception de la hiérarchie du corps qui impose la supériorité du « haut » sur le « bas ». Mais le fait qu'elle soit la partie la plus noble du corps est également renforcé, vers la fin de la période (XVII^e siècle), par la pensée mécaniste qui fait d'elle « le siège naturel de l'âme »¹. Ces considérations témoignent de l'air du temps et imprègnent forcément le langage iconographique humaniste. Mais ce dernier atteint souvent un cran supplémentaire dans la valorisation de cette zone : elle est parfois renforcée par le port d'un couvre-chef qui est, entre autre chose, un élément symbolique représentant la tête et la pensée². On peut penser que cette

¹ LANEYRIE-DAGEN (N.), *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 2006, p. 76.

² CHEVALIER (J.), GHEERBRANT (A.), *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont, 2000, p. 208.

insistance particulière sur la tête dans les portraits des humanistes, tient au fait que cette dernière renvoie aux connaissances, à l'intelligence, à l'érudition que possèdent ces hommes de lettres et qui est contenue dans leur cerveau donc au niveau de leur tête. Voilà une constante bien établie : le visage est l'élément corporel le plus mis en avant, il occupe, à 90% dans notre corpus, le même axe. En revanche, sa position par rapport au reste du corps du lettré et plus encore par rapport au regard du spectateur n'est pas, elle, immuable. Les portraitistes usent, en effet, de diverses vues pour peindre les visages et par là même, permettent de communiquer différentes impressions ou sensations. La représentation des visages n'est donc pas monolithique et le corpus établi le confirme en offrant un panel varié, de type de poses.

En étudiant la galerie constituée pour ce mémoire, quatre vues de la tête peuvent être dégagées (voir tableau ci-contre¹). En effet, sur les 211 représentations d'humanistes presque 47% (99 œuvres) représentent un visage de trois-quarts face gauche, environ 34% (71 œuvres) un visage de trois-quarts face droite, environ 14% (15 œuvres) de profil gauche et un peu plus de 5% une figure de profil droit. Les portraits de dos et de face sont inexistant, même si quelques

Vue de la tête	Nombre de portraits	en %	
Profil droit	11	5,21	Sous-total : 38,86%
Trois-quarts face droite	71	33,65	
Profil gauche	30	14,22	Sous-total : 61,14%
Trois-quarts face gauche	99	46,92	
Total	211	100	

Classement des portraits selon la vue choisie pour la tête

effigies de trois-quarts face auraient sans doute pu être considérées comme étant de face tellement l'angle de rotation du visage semble mince. Comme pour la troncature du corps de l'humaniste, une option s'impose largement : un peu plus de 80% des portraits sont de trois-quarts au détriment des vues de profils qui, de fait, n'occupent qu'un peu moins de 20%. Les représentations d'humanistes suivent donc la grande tendance de la période : l'abandon progressif, par les artistes, de la vue de profil, au profit de la représentation de trois-quarts. Pourtant, sans doute grâce à la redécouverte des portraits présents sur les pièces de monnaie et



les médailles antiques, la vue de profil avait connu un succès généralisé, aux XIV^e et XV^e siècles en Italie, si bien qu'alors, les contemporains s'étonnaient parfois de distinguer les deux yeux du sujet dans l'œuvre (c'est le cas d'un compilateur en 1500). D'ailleurs, cette tradition de la médaille avec une vue de profil à l'antique est présente dans le corpus avec celle réalisée en 1519 par

¹ Voir annexe p. 360.

Quentin Metsijs où Érasme est représenté (n°70), sur l'avvers, de profil gauche. La diminution des représentations de profil tient à plusieurs phénomènes. Tout d'abord, elle semble ne plus correspondre à l'idée que les Modernes se font du portrait. Ce dernier est de plus en plus vu comme un moyen d'établir un contact et des liens privilégiés avec le portraituré, ce que ne permet pas cette représentation de profil. Le modèle donne alors l'impression d'ignorer la présence de celui qui le regarde. De plus, dans cette configuration, l'artiste perd une moitié entière de visage qui pourrait servir à une meilleure caractérisation et individualisation du sujet. Ces différents éléments apportent donc des débuts d'explications quant à l'utilisation de moins en moins fréquente de cette configuration. Néanmoins, comme le relève bien le corpus, les vues de profils ne disparaissent pas complètement. Si la grande majorité d'entre elles sont des gravures 27 sur 41, soit presque 66%¹, des grands noms de l'humanisme tels Érasme (n°61 et n°62), Pic de la Mirandole (n°123, n°124 et n°77) ou encore Léon Battista Alberti (n°95) se firent portraiturer de profil en peinture. Ils restent donc malgré tout des exceptions. La vue de profil ne comblant plus les attentes des Modernes, les artistes se sont alors tournés vers d'autres esthétiques. Si la vue de face n'a pas été celle retenue, c'est peut-être que la confrontation directe avec le sujet pouvait entraîner une sensation de malaise. Selon Francisco de Holanda, le portrait de trois-quarts semble, lui, présenter les avantages des deux autres vues en évitant la plupart des inconvénients. Utilisée précocement par les peintres du nord (notamment par les Flamands), la posture de trois-quarts offre un effet de perspective intéressant, ainsi qu'une sensation de mouvement lorsque la tête n'est pas représentée dans le même axe que le corps : impression que le sujet du tableau se retourne pour regarder son observateur par exemple. Cet effet se retrouve dans le double portrait d'Andrea Navagero et d'Agostino Beazzano composé par Raphaël (n°39) : si le plus jeune des deux nous fait presque face, Andrea Navagero, lui, somptueusement vêtu, semble avoir interrompu la discussion dans laquelle ils se trouvaient, pour se retourner et nous regarder. La modélisation de trois-quarts offre donc aux artistes un éventail d'attitudes à explorer pouvant aller d'une représentation presque de profil à une quasiment de face.

De ce constat quasi unanimement partagé de la primauté de la tête peuvent surgir bien des nuances. Une dernière variable d'ajustement a d'ailleurs été examinée. Ainsi pour clore cette partie, il a semblé opportun d'établir de quel côté les humanistes représentés regardaient. Une dualité gauche droite plus complexe qu'il n'y paraît. Là encore les chiffres sont loin d'être équivoques. En effet, les humanistes du corpus ont une tendance, assez nette, à proposer le côté gauche de leur visage à la vue des observateurs (61,14% contre 38,86% pour

¹ Cf. annexe « Classement des portraits selon la vue choisie pour la tête », p. 360.

le côté droit)¹. Une tendance qui semble se retrouver dans un corpus plus conséquent : « sur 1474 portraits peints à la Renaissance, 68% des femmes et 56% des hommes présentent leur côté gauche à celui qui réalise le portrait »². Une étude australienne³ contemporaine s'est penchée sur ce phénomène. Avec la participation de 166 personnes, des chercheurs ont tenté d'établir quelle cause pouvait être à l'origine de l'exposition d'un côté du visage plutôt que de l'autre dans un portrait. Ils ont demandé aux modèles de poser pour deux scénarios différents : le premier étant de « laisser une image personnelle », tandis que la seconde prise de vue illustrerait l' « entrée à l'Académie ». Il ressort de cette expérience que dans le premier cas, la majorité des personnes ont montré leur côté gauche qui révélerait donc la part « émotive » ou privée de l'individu ; alors que pour le deuxième scénario, les chercheurs notèrent l'inverse, ce qui conduirait à penser que le côté droit du visage représente le côté officiel de l'individu. Pour pouvoir bâtir des conclusions similaires pour notre corpus, il faudrait pouvoir établir avec précision la destination de chaque portrait, ainsi que la valeur qu'on veut lui donner. Par exemple, est-il plutôt destiné à être exposé avec d'autres portraits d'humanistes dans une galerie (connotation plutôt officielle) ? Ou, est-ce que l'humaniste désire l'envoyer à un de ses amis (valeur plus privée) ? ... Cependant, sur ce sujet, les données récoltées pour ce mémoire sont encore trop lacunaires, mais cette étude australienne donne en tout cas des pistes de réflexion qui pourraient être creusées. Après observation, dans le corpus, c'est donc le profil gauche, le privé, qui est le plus présent. Mais il est difficile de tirer quelque chose de ces pourcentages si la destination du portrait est, elle, non connue. Pour pallier cet inconvénient, d'autres statistiques ont été réalisées, celles-ci ne portant que sur des échantillons tronqués du corpus : les 50 portraits gravés qui se situent dans les recueils de vies d'hommes illustres et que nous avons déjà évoqués à plusieurs reprises. Pour ces derniers, il est sensé de penser que c'est plutôt une image officielle de l'humaniste qui est projetée. Les chiffres obtenus ne vont pas dans le sens de l'étude contemporaine, car une petite majorité de 58% (29 portraits sur 50 contre 21) des humanistes offrent à voir leur profil gauche dans ces recueils. Ces résultats semblent donc contredire l'étude australienne, tout comme quelques-uns des portraits collectés à caractère strictement privé, comme les portraits de famille. Ainsi les deux portraits de Cuspinian où il trône au côté de sa première épouse (n°36), puis avec son autre femme et ses enfants (n°37) et l'esquisse de la famille More (n°44) montrent les deux humanistes présentant leur côté droit de visage. Le portrait qu'Érasme fit envoyer à son ami anglais (n°69) représente également le lettré de profil droit. Ces chiffres doivent être regardés avec

¹ Cf. annexe p.360.

² REDIER (T.), BEAUD-GAMBIER (M.-J.), *Portraits singuliers. Hommes et femmes de savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris, coll. « Le miroir des humanistes », Les Belles lettres, 2007, p. 26.

³ Ibid., p. 26.

précaution, notamment le deuxième lot de statistiques car les échantillons ne sont pas très importants. Cependant, si le corpus de portraits ne corrobore pas cette étude contemporaine, c'est peut-être que le regard sur le visage a changé au cours des siècles. De plus, peut-être ne faut-il pas tenter d'expliquer l'adoption d'un profil ou d'un autre par le caractère officiel ou privé du portrait, mais peut-être par ce que semble regarder l'humaniste. Ainsi, avec une majorité d'érudits qui se tournent vers la gauche de l'image, on peut voir peut-être un certain regard vers l'arrière, vers le passé... Le choix du profil expliquerait-il alors la volonté des humanistes de montrer par leur image leur envie d'un retour aux sources, à l'Antiquité ?

La question ne peut être tranchée de façon nette, tant la volonté de l'artiste et la perception du spectateur ne peuvent être démêlées. Les niveaux de lecture de l'image sont multiples, mais convergent cependant vers cette affirmation de la prééminence du visage. L'artiste déploie une batterie de procédés pour le mettre en lumière, le sublimer. La symbolique joue alors son rôle : la tête, siège des connaissances, du travail intellectuel, est valorisée. Mais des considérations triviales amènent à noter, qu'à l'époque en tout cas, l'absence de visage est inconcevable. Ce n'est pas le cas des mains, dont la présence dans le portrait, révèle, là, un choix conscient et réfléchi du portraitiste ou du commanditaire.

3. Les mains : des outils indispensables.

Les humanistes font partie d'une civilisation de l'écrit. Le retour aux sources (*ad fontes*) impose un travail de relecture des textes anciens pour éviter les copies intermédiaires du Moyen-Âge. Cependant, les lettrés ne se contentent pas de relire ces textes. Ils ne cherchent pas à répéter ce qui a été fait par les Anciens ou bien encore simplement à les imiter, mais réalisent plutôt des critiques fondées sur leurs observations et leurs expériences dans tous les domaines de la pensée et de l'action humaine. Ils en tirent des leçons aidant à la compréhension du présent. La place centrale de l'écriture se retrouve aussi dans la construction de la République des Lettres et les échanges épistolaires qui permirent à ces divers membres de rester en contact. La plume, élément du lexique iconographique de l'humaniste, se repère donc dans nombre de leurs représentations. Cependant, cette plume n'écrit pas toute seule ! Ainsi, les mains se dévoilent dans les portraits. En effet, leur présence dans les effigies de lettrés est récurrente : 46,4% (98 portraits) des humanistes sont ainsi dépeints avec au moins une de leurs mains, dont 34,1% avec les deux (72 portraits). Sachant que les mains sont considérées comme des parties du corps délicates à réaliser et qu'elles ne sont pas des éléments inhérents au portrait (notamment quand le corps est tronqué), ces chiffres, relativement conséquents, peuvent surprendre. Même si les travaux sur les

proportions sont de plus en plus courants, le dessin des mains reste toujours difficile et de nombreux artistes s'arrangent pour en cacher, partiellement ou pas, une, voire deux. D'autres



se servent des modèles passe-partout quand ils souhaitent en incorporer une à leurs portraits. Mais quand la main est un des éléments clés de la représentation, ces modèles pourraient paraître déplacés dans la composition et altérer le sentiment de ressemblance recherché. Ainsi, une grande partie des artistes passe par une phase de croquis s'arrêtant tout particulièrement sur ces détails. Le Musée du Louvre conserve ainsi deux planches de dessins (dont celle reproduite ci-contre¹), où figurent plusieurs études de mains d'Érasme différentes, réalisées par Holbein, pour le portrait du lettré.

La délicatesse des ombres, les plis de la peau, les proportions..., sont autant de chausse-trapes techniques pour l'artiste. Des difficultés qui poussent à affirmer que, quand ces fameuses mains sont incorporées à la composition, elles dépassent le simple but esthétique. En effet, tout comme la tête, les bras et les mains « participent à ce prestige du haut » et ces dernières demeurent au XVI^e siècle des objets premiers de beauté². L'irruption d'une ou plusieurs mains dans l'image amène donc aussi un autre type d'organisation de l'espace de l'œuvre. Alors que dans la majorité des effigies d'humanistes, l'image est construite autour d'un centre, le visage ; celles où figurent les mains rentrent dans la catégorie des portraits qui comportent au moins deux pôles d'attraction. D'ailleurs, Nadeije Laneyrie-Dagen confirme, qu'à la Renaissance, dans la majorité des miniatures, c'est, en effet, bien la main qui joue ce rôle de second élément attractif³. Ce constat peut sans doute être extrapolé aux autres éléments du corpus. Si la main attire l'œil, c'est souvent pour mettre en valeur une action particulière, un geste...

En effet, sur les 98 portraits où au moins une des mains de l'humaniste est visible, dans seulement 12% des cas environ, elle n'effectue pas de gestes particuliers (voir le tableau reporté à la page suivante⁴). De plus ce chiffre peut être diminué, si l'on considère que lorsque l'humaniste a les mains qui reposent l'une sur l'autre, il s'agit aussi d'une attitude singulière. Car un souffle de vie les anime tout de même. Ainsi deux portraits de Melanchthon peints par

¹ HOLBEIN (H.), *Feuille de trois études des mains pour le « Portrait d'Érasme »*, Louvre, Paris, (RMN).

² VIGARELLO (G.), *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2007, p. 23.

³ LANEYRIE-DAGEN (N.), *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 2006, p. 213.

⁴ En additionnant les chiffres du tableau, on obtient plus de 100%, ce qui s'explique par le fait qu'ayant parfois deux mains représentées, deux actions peuvent être effectuées. Les humanistes qui « tiennent une plume et écrivent » n'ont pas été comptabilisés dans ceux qui sont « en contact avec un livre », l'addition a été faite par la suite). Voir annexe p. 361.

Lucas Cranach l'Ancien (n°118 et n°120) saisissent le personnage dans une posture presque similaire : le réformateur, peint de profil gauche et vêtu de noir, semble avoir le poing gauche enfoncé dans sa main droite de façon décontractée. Cependant, ces postures ne sont pas les plus répandues et il faut donc tâcher d'identifier les principales actions que réalisent la ou les mains quand elles sont intégrées au portrait. Après une observation empirique de notre galerie, le tableau suivant a été construit :

		Nombre de portraits	en % (par rapport au nombre de portraits avec la présence d'une main au moins)
La main	est en contact avec un livre	41	41,8
	tient un autre objet	12	12,2
	est en train d'écrire/ tient une plume	14	14,3
	tient un morceau de papier	4	4,1
	fait un geste singulier	22	22,4
	pas de geste singulier	12	12,2

Sous-total :
56,1% (soit 55 œuvres)

Action réalisée par la ou les mains

Certaines situations sont récurrentes. Sur plus de la moitié de ces 98 portraits, 56,1% pour être exact (soit 55 œuvres), l'humaniste est portraituré avec au moins une main en contact avec un livre. Cela peut être le simple fait d'effleurer l'objet, mais aussi une action plus précise comme le fait de le tenir entre ses doigts, ou d'y écrire... Dans ce dernier cas, si l'on adjoint à la présence du livre celle de la plume, le renvoi à l'écrit ne peut pas être plus évident. Les mains comme réceptacle au livre et donc au savoir constituent un leitmotiv iconographique particulièrement visible. Ce motif redondant évoque aussi quelque peu l'activité manuelle, qui n'est pas toujours dépréciée par les humanistes comme on le lit souvent¹. Cependant, il installe davantage un thème intellectuel : la main, médiatrice entre le lettré et le livre. Cette trilogie est un code iconographique très installé, mais d'autres objets sont aussi mis en scène. Ainsi, 12,2% (12 œuvres) dépeignent des humanistes tenant des objets éclectiques. Par exemple, Ramus (n°114) (comme Apianus dans le portrait n°200), tient dans sa main gauche (droite pour le second) un compas, tandis que la droite repose sur un globe. Sperone Speroni est peint, par Titien (n°104), avec la main droite qui tient ce qui semble être un luxueux petit coffre. Une autre œuvre du Vénitien peut s'inscrire dans cette catégorie, il s'agit de celle du collectionneur Jacopo de Strada



¹ Sur ce sujet des limites du mépris de l'artisanat lire : LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, p. 130 à 133.

(n°25). Le polymathe, richement vêtu, le corps orienté vers la gauche, regarde dans la direction opposée comme si une autre personne s’y trouvait. Il semble vouloir lui présenter une petite sculpture – une jeune femme nue – qui s’érige entre ses paumes. La connexion entre les mains et ces bibelots variés révèle ainsi les intérêts des savants. Enfin, 4,1% des portraits avec main (soit 4 œuvres) montrent ces dernières comme servant de réceptacle à des feuilles de papier, de parchemin... parfois représentées enroulées sur elles-mêmes. Le portrait de Thomas More signé en 1527 par Holbein (n°42), quand celui-ci n’était pas encore peintre à la cour d’Henri VIII, en est un parfait exemple. Thomas More, représenté à « mi-figure » et de trois-quarts face droite, détient dans son poing droit ce qui semble être un morceau de papier ou de parchemin roulé ou plié soigneusement. Ce détail se repère également dans le portrait du jeune Pietro Bembo par Raphaël (n°16) ou dans celui de Michel de l’Hospital (n°209) où la date est même inscrite sur le morceau de papier plié qu’il tient dans sa main droite.

Autres particularités listées dans le corpus : quelques gestes singuliers effectués par les humanistes. C’est le cas dans 22,4% des portraits avec main (22 œuvres). Le lettré peut ainsi indiquer un passage d’un livre comme dans la peinture représentant le jeune humaniste italien Ugolino Martelli (n°41). Mais peut-être plus intéressant encore, un certain nombre d’entre eux semble en train d’effectuer un geste bien précis avec leurs doigts, comme une sorte de langage signé qu’utilisent les sourds et muets. Voici une petite série de quelques-uns de ces signes¹ :

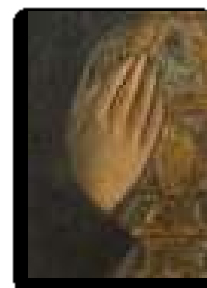


Cette frise n’a pas vocation à l’exhaustivité, mais offre à voir les motifs les plus courants. Les deux premiers fragments peuvent être rapprochés : ici, les mains sont paumes tournées vers le bas et l’index pointé plus ou moins haut. Si dans l’image 1, Pic de la Mirandole semble bien vouloir indiquer quelque chose avec son doigt², la signification de la deuxième est peut-être différente. Le geste s’apparente plus ici à celui qu’on ferait quand on souhaite prendre la parole ou émettre une remarque. Les extraits 3, 4 et 5 présentent eux aussi des similitudes, puisque les trois mains sont orientées paume vers le haut, leur index et majeur plus ou moins écartés des doigts qui les suivent : gestuelles qui viendraient peut-être appuyer une fin

¹ Se référer au corpus principal en annexe pour voir les œuvres dans leur globalité. Dans l’ordre de présentation : portrait n°125, n°176, n°14, n°23, n°82, n°134, n°174 et n°24.

² Pour approfondir sur le rôle privilégié de l’index dans les gestes et sur ces derniers en règle générale à la Renaissance : CHASTEL (A.) « L’art du geste à la Renaissance », in: *Revue de l’Art*, 1987, n°1, pp. 9-16.

d'argumentation ou qui invite le spectateur à la conversation. Dans l'image 6, l'érudit et pédagogue protestant Jean Sturm lève sa main droite comme pour réclamer l'attention avant de se mettre à parler ou au contraire, pour inciter la personne, qui lui ferait face, à entamer la discussion¹. La main levée de Luther, dans le fragment suivant, le 7, s'en rapproche, mais l'angle n'est pas le même et l'action évoque plus un signe de bénédiction ou d'apaisement. La dernière image est, elle, encore plus singulière : l'humaniste, Carlo Sigonio forme la lettre V à l'aide de son index et de son majeur. Le mystère reste ici entier sur le message que tente de faire passer le lettré. Ce n'est pas le cas pour le portrait du cardinal Bessarion (n°11) où le grand érudit grec effectue un des gestes les plus évidents et remarquables encore à l'heure actuelle : celui de la prière. Représenté de profil, le cardinal est agenouillé, le regard tourné vers le ciel et les mains jointes, une attitude qui n'était pourtant pas initialement un mouvement réflexe pour cette action². Avec ce dernier exemple, se confirme le pourquoi du choix de telle ou telle gestuelle : elle évoque de façon plus ou moins voilée la fonction exercée par l'humaniste. Mais le geste de la main est avant tout lié à la parole, technique largement utilisée par les humanistes que cela soit lors de *disputatio* ou bien lorsqu'ils enseignaient à leurs élèves... Le geste est le recours de celui à qui la parole fait défaut³. Or les humanistes prisonniers de leurs effigies ne peuvent s'exprimer oralement justement et leur unique moyen de ne plus être muet devient donc la pantomime. Les jeux de mains apparaissent donc comme les meilleurs équivalents des paroles que l'on aurait souhaité prononcer⁴ ou bien servent simplement à accentuer ce que l'on veut dire (c'est toute la différence entre « s'exprimer *par* gestes et parler *avec* des gestes »⁵).



Cette démonstration tend à prouver que les mains ne sont pas là juste pour faire de la figuration. L'humaniste révèle qu'il en a besoin autant que de sa tête pour « travailler ». La prééminence de la tête sur le reste du corps se voit donc adjoindre ces outils manuels, comme un moyen de souligner le propos. Dans la composition, l'un et l'autre sont tantôt complémentaires, tantôt rivaux. L'œil du spectateur est, d'ailleurs bien souvent, attiré presque aussi fortement par les mains que par le visage du sujet. Une constatation qui ne vaut pas – ou peu – pour les représentations de trois-quarts ou en pied, vu que les deux éléments sont

¹ REDIER (T.), BEAUD-GAMBIER (M.-J.), *Portraits singuliers. Hommes et femmes de savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris, coll. « Le miroir des humanistes », Les Belles lettres, 2007, p. 125.

² CHASTEL (A.) « L'art du geste à la Renaissance », in: *Revue de l'Art*, 1987, n°1, p. 13.

Il rappelle également, à la page 14, que « la prière s'exprime dans la liturgie chrétienne par le geste de l'orant (les bras écartés) ».

³ GUERIN (M.), *Philosophie du geste*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 13.

⁴ LANEYRIE-DAGEN (N.), *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 2006, p. 58.

⁵ GUERIN (M.), *Philosophie du geste*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 13.

relativement éloignés dans l'image. En revanche, dans certaines représentations rapprochées (notamment en buste), la taille et le ton, quasiment similaires des mains et de la figure, peuvent distraire l'observateur de cette dernière et obliger le portraitiste à recourir à des subterfuges pour les dissimuler partiellement ou en tous les cas les éloigner, au maximum, du visage. Les artistes mettent en place aussi d'autres stratégies pour, non pas affadir, mais du moins minorer la position de la main. Les gestes effectués dans les tableaux sont toujours sobres pour éviter que l'observateur ne se focalise trop longtemps sur ce détail anatomique du sujet et en oublie d'apprécier le visage ou de découvrir le décorum qui entoure l'humaniste. La dualité main tête est donc un couple aux mécanismes subtils. Mais la volatilité des interprétations d'artistes se fond tout de même dans un élan plus global : presque la moitié de nos portraits fait une place enviable à cette main, l'installant dans un registre bien précis, celui du travail intellectuel.

« Véhicule symbolique du pouvoir »¹ durant l'Antiquité, la main, cet outil polyvalent, confirme la place de l'écrit dans les milieux humanistes par sa relation métonymique avec la plume notamment. Mais, elle rappelle aussi, par l'intermédiaire des gestes qu'elle effectue, l'importance de la parole dans cette même communauté. Cette partie sur l'étude de la pose générale et des positions de certaines parties du corps de l'humaniste donne donc à voir un homme sans jambes, qui serait avant tout composé d'une tête et de mains. Ces éléments construisent une image bien définie, un physique de l'emploi : avant même un regard au décorum, se détache cet homme érudit, à la fois réceptacle, gardien et créateur de connaissances. La mise en valeur de la culture et du savoir de ces savants ne passe, cependant, pas que par leur posture.

B/ Construction d'un homme vertueux et sage.

En effet, au vu de la galerie de portraits constituée, des caractéristiques physiques similaires se repèrent chez un grand nombre de nos humanistes. Des stigmates laissés par le temps, mais aussi des signes extérieurs bien visibles telle la barbe, qui semblent donc constituer, en partie, l'image d'un l'homme sage et érudit. Car même si l'art de la physiognomonie n'a plus un grand écho aujourd'hui, certaines de ces particularités physiques, ainsi que certains traits du visage, renvoient encore à l'heure actuelle à ce topos. Cette partie approfondit donc l'étude commencée sur le corps des lettrés du XVI^e siècle, en s'attachant, cette fois-ci, non pas à la posture et à la position de ce dernier, mais à ces petits détails

¹ LANEYRIE-DAGEN (N.), *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 2006, p. 58.

corporels qui semblent finir par devenir des « codes » de représentation récurrents dans les portraits d'humanistes. Cette enquête devrait nous permettre de noter si les normes de la sagesse ont évolué ou s'ils sont restés les mêmes.

1. L'âge de raison.

Vieillards ou jeunes hommes vigoureux... Le marqueur de l'âge s'est imposé naturellement dans la poursuite de cette étude sur le corps. Interroger cette notion s'est fait en lien avec les symboles qui s'y rattachent, et en premier lieu, celui de la sagesse. Un lieu commun actuel consiste à faire du sage un vieil homme. Mais l'humaniste rentre-t-il dans cette catégorie ? Un certain nombre d'outils nous permettent de bâtir quelques conclusions. Il a d'abord fallu forger une grille d'évaluation de cet âge moyen de représentation des humanistes. Ce ne fut pas chose aisée. Sans parler des œuvres dont la date exacte de réalisation est inconnue, se pose le problème de savoir si le portrait évoque véritablement la réalité. Car quand ces derniers sont réalisés, non pas à partir d'une pose du lettré ou d'une esquisse récente, mais en prenant appui sur un croquis ou des portraits bien plus anciens, l'image de l'érudit transmise ne correspond plus forcément. Le portrait d'Érasme (n°60), réalisé à la plume par Holbein, fait ainsi partie de cette catégorie : l'humaniste, qui est quinquagénaire à cette date, est représenté bien trop jeune par le peintre qui ne l'a pas encore rencontré face à face. Les portraits post-mortem viennent également compliquer les calculs (91 dont il est sûr qu'ils ont été réalisés post-mortem), puisque par définition, il n'y a pas concordance entre l'âge réel et celui de l'effigie. Néanmoins, pour tenter de visualiser au mieux l'âge moyen des humanistes lorsqu'ils se font portraiturer, un tableau a été construit (voir ci-dessous). L'existence de l'homme y a été partagée en quatre grandes périodes qui correspondent en partie aux théories sur les différents âges de la vie en cours à l'époque moderne¹. L'enfance et l'adolescence ont été regroupées, et l'intervalle, que certains Modernes considéraient comme une adolescence tardive entre 18 et 35 ans, a été séparé d'un âge médian s'étendant jusqu'à 55 ans. Enfin, la quatrième colonne du tableau concerne les dernières années de la vie, c'est-à-dire la vieillesse. Intégrer un portrait à une catégorie plutôt qu'une autre s'est fait sur plusieurs critères. Lorsque la date de réalisation de la représentation est connue, le choix se porte généralement sur la catégorie qui correspond à l'âge de l'humaniste après le calcul soustrayant la date de naissance de ce dernier à la date de

¹ Sur ce découpage voir : WINN (C. H.), YANDELL (C. M.), *Vieillir à la Renaissance*, Paris, H. Champion, 2009, p. 7 à 9. Les auteurs y rappellent notamment que depuis le Moyen âge c'est souvent la division par sept qui prévaut : les trois premiers âges allant de l'enfance à l'adolescence (21 ans, 35 selon d'autres), puis vient le quatrième âge « la jeunesse » (jusqu'à 45 ou 55 ans) et enfin « la senecté », c'est-à-dire la vieillesse.

réalisation du portrait. Cependant, ce n'est pas le cas pour tous, pour certains il semble clair d'après l'image que le portrait ne correspond pas à l'âge du lettré au moment où il a été effectué, par conséquent, pour ceux-ci et tous les autres, l'incorporation se fonde sur une appréciation visuelle, certes subjective, mais s'appuyant sur quelques données visibles et objectives. En effet, pour ces derniers portraits, les caractéristiques physiques telles que la

Période de la vie	Nombre de portraits	en %
Enfance / Adolescence (jusqu'à 21 ans)	2	0,9
Jeune adulte (jusqu'à 35 ans)	28	13,3
Adulte âge médian (jusqu'à 55 ans)	112	53,1
Vieillesse	69	32,7
Total	211	100,0
Âge moyen dans les portraits d'humanistes		

présence, la quantité, la localisation des rides ou bien la couleur des cheveux ou des barbes ont aidé à évaluer un âge moyen pour le modèle. Avec cette méthodologie, on obtient donc le tableau ci-contre¹ :

Ainsi, la majorité des humanistes (53,1%) sont donc représentés dans un âge médian compris entre 35 et 55 ans environ. Suivent ensuite en nombre les effigies d'érudits plus vieux qui occupent presque un tiers du corpus (32,7%). Les

visages y apparaissent souvent bien plus marqués avec des rides plus présentes et plus profondes, la tendance des cheveux et de la barbe à tirer vers le gris et le blanc rappelle aussi le temps qui passe. Le portrait de Jean Reuchlin (n°165) à l'âge de 57 ans (âge qui est d'ailleurs inscrit dans la gravure) dépeint un homme, à la chevelure complètement blanche, dont les traits commencent à se creuser, avec notamment des « rides irrégulières au-dessus de l'œil droit et sous les pommettes »². Autres exemples, les deux effigies du cardinal Bessarion (n°9 et n°11) où ce dernier semble peint dans la dernière période de sa vie. Dans la première, le cardinal semble avoir le regard perdu dans le vide, et si la peau ne paraît pas envahie par les rides (quelques-unes se repèrent notamment au pourtour de l'œil gauche et de la bouche), une barbe grise presque blanche et une main aux doigts et articulations assez fripés trahissent son âge avancé. Les trois représentations de Pietro Bembo (n°12 à n°14) permettent également de noter les stigmates du temps qui passe : ainsi, dans le portrait n°14 (60 ans), le lettré est debout, le corps encore bien droit, le regard vif et semble alerte (geste évident de la main) ; dans les deux autres tableaux, différents éléments trahissent les quelques années qui se sont écoulées, le dos semble moins bien tenu, montrant une légère courbure, la barbe est deux fois plus longue mais moins fournie (surtout pour le n°13) que dans le précédent portrait cité et les traits du visage bien plus creusés (notamment dans le n°12 où les rides du dessous des yeux sont si saillantes qu'elles font ressortir les pommettes du modèle). Les exemples se multiplient dévoilant, dans la galerie, des savants dont le physique témoigne de leur

¹ Cf..annexe p. 362.

² REDIER (T.), BEAUD-GAMBIER (M.-J.), *Portraits singuliers. Hommes et femmes de savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris, coll. « Le miroir des humanistes », Les Belles lettres, 2007, p.107.

sénescence. Mais si la maturité est de rigueur dans les portraits d'humanistes, il existe également quelques représentations de ces hommes de lettres durant leur jeunesse (28 effigies), voire dans leur adolescence (2 portraits), ce qui aboutit, quand on regroupe ces deux catégories, à 14,2% du corpus. Ainsi le tableau d'Agnolo Bronzino (n°41) dépeint le jeune humaniste italien Ugolino Martelli qui a alors 18 ans et donc toujours considéré comme un adolescent, avec une peau bien lisse et le visage imberbe. Sur notre échantillon, le plus jeune est bien entendu Grotius, dont l'effigie (n°160, reporté ci-contre), où il est âgé de 15 ans, rappelle l'enfant prodige qu'il était. Mais sans parler des représentations pures d'adolescents, un nombre non négligeable d'érudits est donc représenté durant leurs jeunes années, citons en exemple, les deux portraits de Boniface Amerbach (n°93 et n°94) où le Bâlois a alors respectivement 24 et 30 ans environ. Cette jeunesse transparaît également dans les portraits de Pic de la Mirandole, un fait évident puisque le grand érudit meurt alors qu'il n'est âgé que de 31 ans, son image ne pouvait donc pas être celle d'un vieillard. Hormis l'enfance, le portrait humaniste ne semble donc proscrire aucun âge de la vie en particulier. Cette exclusion est assez simple à expliquer. Les portraits d'enfants sont, certes, de plus en plus courants au XVI^e siècle, notamment chez les nobles de haut rang. Mais cette mode n'a pas encore atteint toutes les strates de la société. De plus, elle se heurte au fait qu'on ne naît pas humaniste, on le devient (même si un terreau familial favorable peut contribuer à cette orientation). Des raisons profondes sous-tendent donc peut-être cette sous-représentation de l'enfance. L'humaniste se définissant par ses travaux, il ne peut pas, par définition, être un enfant, les génies, comme Grotius, exceptés. Ce phénomène recoupe la tendance générale du corpus, qui comptabilise une majorité de lettrés à un âge médian, laissant penser que la sagesse n'est pas forcément associée à la vieillesse chez les humanistes, mais plutôt à cette période de maturité, où l'homme semble pouvoir disposer de ces pleines facultés intellectuelles. Cette situation semble renforcée par le fait que, dans les portraits, où l'humaniste rentrait selon la méthodologie adoptée dans la catégorie « vieillesse », un certain nombre dépassait de peu les 55 ans et montrait encore un faciès relativement jeune et alerte. Ils viennent donc gonfler cette impression générale d'humanistes matures, mais pas véritablement très âgés. La construction de l'image érudite et sage de l'humaniste ne passe donc pas majoritairement par les normes habituelles de représentations de ces thèmes. Ce glissement de la vieillesse à un âge mature se traduit par la mise en place d'autres attributs : posture, solennité, parures et décorum. Mais cette distorsion doit également être replacée dans le contexte de l'époque.



En effet, la vieillesse n'est aujourd'hui plus la même qu'au XVI^e siècle. Elle se définit différemment et cela en grande partie du fait que l'espérance de vie est loin d'être semblable. Certains historiens démographes l'estiment pour cette période à environ trente ans¹, alors qu'en France, elle tourne aujourd'hui autour de quatre-vingts ans². Mais cette première donnée mérite d'être nuancée, car elle prend par exemple en compte les morts des enfants en bas âge qui pèsent pour beaucoup dans la chute de cette espérance de vie. Cependant, cette estimation peut servir de point de comparaison avec la moyenne calculée pour les 93 humanistes du corpus. Suite au calcul, on obtient 61,2 ans³. Un chiffre élevé pour l'époque donc. À croire que le savoir conserve ! Et effectivement, en plus de cette moyenne peuvent être cités les âges avancés qu'arrivèrent à atteindre certains de nos érudits. Ainsi, Nicolas Léonicène le médecin et humaniste italien, pionnier de la traduction en latin des écrits anciens (notamment des textes de médecine de Galien et d'Hippocrate) semble avoir vécu jusqu'à l'âge de 96 ans. Sperone Speroni et Lefèvres d'Etaples, quant à eux, dépassèrent aussi la moyenne de leur époque : 88 ans pour le premier et 87 pour le second. Le noble vénitien quasi-centenaire, Luigi Cornaro (1465 – 1566), auteur du célèbre *Trattato de la vita sobria* édité à Padoue en 1558, s'il ne propose pas d'explication au fait que ces grands lettrés de la Renaissance vivent en règle générale plus vieux que leurs contemporains, avance néanmoins un argument qui selon lui explique pourquoi ces derniers veulent vivre le plus longtemps possible. Il écrit ainsi que « les hommes doués d'une belle intelligence doivent désirer beaucoup de vivre longtemps. Si l'un est cardinal, passé quatre-vingts ans, il peut devenir pape ; s'il appartient à une république, être appelé à la gouverner ; s'il est homme de lettres, recevoir, comme un Dieu sur la terre, les hommages du monde »⁴. Cependant, si les humanistes comptent dans leurs rangs des octogénaires, il y en a aussi quelques-uns qui n'atteignirent pas la quarantaine, se rapprochant en cela de l'espérance de vie moyenne de leurs contemporains. Un des exemples les plus connus reste celui de Pic de la Mirandole qui meurt âgé de seulement 31 ans, mais peuvent être cités également Georges de Selve et Ulrich von Hutten (35 ans chacun) ou bien encore Philippe Rubens qui meurt en 1611 à seulement 37 ans. Un décès qui est à l'origine du tableau des *Quatre philosophes* (n°128) peint par Pierre-Paul Rubens en mémoire de son frère et de Juste Lipse décédé quelques années plus

¹ WINN (C. H.), YANDELL (C. M.), *Viellir à la Renaissance*, Paris, H. Champion, 2009, p. 13.

² Plus précisément 78,1 pour les hommes et 84,8 pour les femmes selon l'INSEE (estimations de population et statistiques de l'état civil). Résultats provisoires à la date de fin 2010.

³ Ce chiffre doit être utilisé avec précaution car pour une grande part d'humanistes, l'âge auquel ils sont parvenus est incertain. Car si les dates de mort sont plus facile à certifier, beaucoup de dates de naissances sont approximatives, voire inexistantes.

⁴ CORNARO (L.), *De la sobriété. Conseils pour vivre longtemps*, éd. Georges Vigarello, Paris, Jérôme Million, 1991, p. 83-84. Cité in WINN (C. H.), YANDELL (C. M.), *Viellir à la Renaissance*, Paris, H. Champion, 2009, p. 15.

tôt. Certains expliquaient la faiblesse du corps des « puer senex »¹ par le fait que l'esprit trop brillant fatiguait le corps plus vite que d'accoutumée. Exception parmi les exceptions, Grotius, qui se fit remarquer dès ses onze ans en intégrant l'université de Leyde, vécut plus vieux que l'espérance de vie moyenne calculée pour les humanistes de notre corpus (il meurt à 62 ans, contre une moyenne de 61,2 ans).

Les savants du XVI^e siècle paraissent donc être en règle générale des privilégiés quant à leur longévité. Mais sont-ils vieux pour autant ? La réponse est bien difficile à donner tant les définitions pour la vieillesse sont nombreuses et dissemblables. Certains considèrent ainsi que les dernières étapes de la vieillesse ne dépendent pas seulement du nombre d'années vécues, mais des capacités physiques et mentales d'un individu², et que tout cela dépend donc des personnes. Ainsi selon cette théorie, les humanistes qui conservent jusqu'à la mort toute leur faculté (même s'ils sont très âgés), n'atteignent jamais la vieillesse. Ils meurent jeunes d'une certaine manière. Le lien entre vieillesse et intelligence, ou en tous les cas vivacité d'esprit, est donc vraiment présent à la Renaissance. Un autre exemple vient confirmer la relation qu'entretiennent ces deux termes : pour certains la vieillesse apparaît à l'apogée de la « probité intellectuelle » comme l'a écrit Aristote (-384 ; -322 av JC), c'est-à-dire pour lui vers 49 ans³. Âge contenu dans la période médiane où se situent plus de la moitié des représentations du corpus. Les théories de l'époque (qui reprennent donc celles des Anciens) irriguent donc la production artistique du siècle.

Crinières blanches, visages creusés, rides marquées... donnent à voir quelques humanistes vieillissants, détenant ainsi les attributs courants de la sagesse. Une image qui se dégage, tout de même, d'un tiers des portraits du corpus. Mais, on l'a vu, à la Renaissance s'opère un glissement de l'âge de raison ou de la sagesse, qui voit son épanouissement plutôt dans un âge médian. L'image laissée par les humanistes à travers leurs portraits est donc celle de leur « apogée intellectuelle ». Par conséquent, deux constructions iconographiques principales coexistent dans la galerie : celle du vieux sage et celle de l'érudit mature. Et pour les deux, des signes extérieurs de sérieux, d'homme sachant faire preuve de discernement, viennent soutenir cette construction iconographique de l'humaniste. À la Renaissance, une de ces caractéristiques est physique et immédiatement visible : il s'agit de la barbe.

¹ Le « puer senex », ou l'enfant vieillard, était le nom donné aux prodiges, car l'on considérait que le « corps d'enfant abritait en fait la science d'un vieillard ». Cité in BOTS (H.), WAQUET (F.), *La République des Lettres*, Paris, Belin, 1997, p. 100.

² WINN (C. H.), YANDELL (C. M.), *Vieillir à la Renaissance*, Paris, H. Champion, 2009, p. 11.

³ Ibid., p. 8.

2. Des humanistes au poil.

La pilosité faciale a toujours été une préoccupation non négligeable dans les différentes sociétés humaines au cours de l'histoire. Pourtant, quand il a fallu aborder ce point d'étude, l'absence quasi-totale d'ouvrages ou même d'articles sur le sujet a été flagrante. Les dictionnaires et les travaux actuels sur l'histoire du corps et de la beauté ne s'attardent pas sur cette pilosité masculine, voire ne s'y attachent pas du tout¹. Adorées ou bannies selon l'époque, les barbes et les moustaches ne sont

pourtant pas que de simples ornements esthétiques visant à embellir des hommes. Elles véhiculent également toute une symbolique plus ou moins forte selon les périodes. Durant la Renaissance, les différents traités et discours sur la beauté², mais plus encore sur l'art de s'embellir, se multiplient et le large XVI^e siècle ne pouvait donc pas échapper à tous ces

questionnements sur le port ou non de la barbe... Ces interrogations tournant autour de la pilosité du visage masculin se transcrivent dans notre corpus par l'absence d'une incontestable majorité dans l'un ou l'autre camp, du moins à première vue en considérant des données brutes, qui ne sont pas mises en perspective. Il s'avère, en effet, que seulement 112 portraits du corpus offrent à voir une barbe (soit 53,1%), contre 93 représentations de lettrés imberbes (44,1%) et six de femmes³. L'écart est peut-être un peu plus voyant si l'on prend en compte le nombre d'humanistes et non pas le nombre de portraits. Avec cette méthodologie, le tableau ci-contre⁴ est obtenu. Presque 60% des humanistes (55 lettrés) dont nous possédons des portraits sont donc saisis au moins une fois avec une barbe, dont plus de 52% à chaque fois. De fait, les 35 lettrés constamment imberbes (qui comprennent les deux représentations

	Nombre d'humanistes	en %
Toujours représentés avec une barbe	49	52,7
Dont la présence de barbe varie selon les portraits	6	6,5
Sous-total	55	59,2
Absence de barbe	35	37,6
Femme	3	3,2
Total	93	100

Nombre d'humanistes représentés avec une barbe



d'adolescents) n'atteignent qu'un peu moins de 40% de la totalité. Aborder les raisons symboliques et « culturelles », qui poussent les hommes de savoir à se laisser pousser la barbe, paraît important. L'argument le plus évident est que depuis longtemps celle-ci, signe avant tout d'une certaine autorité, symbolise la sagesse autant que la virilité. Ainsi l'humaniste florentin

¹ En particulier les ouvrages suivants : Vigarello, dans son ouvrage cité ci-dessous, ne traite principalement que de la beauté féminine, et Corbin dans *l'Histoire du corps* n'aborde absolument cette question de la pilosité masculine et de la barbe. L'ouvrage de Le Gall paru pendant la rédaction du mémoire vient combler ce vide.

² VIGARELLO (G.), *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2007, p. 15 à 54.

³ Annexe p. 362.

⁴ Annexe p. 362.

Benedetto Varchi (n°7), qui présente par ailleurs une belle barbe (voir ci-dessus), évoque que désormais 95% des personnes portent une barbe et des cheveux courts, ce qui fait plus viril¹. Saint Clément d’Alexandrie rapporte aussi le fait qu’elle « contribue à la dignité de l’homme, comme les cheveux à la beauté de la femme »². Le portrait de groupe n°128 ornant la page du garde du mémoire et qui réunit Juste Lipse et ses élèves (tous les quatre barbus), offre à voir également en arrière-plan au-dessus du maître, un buste de Sénèque³. Le stoïcien, qui fut particulièrement apprécié aux XVI^e et XVII^e siècles pour sa philosophie évoquant sagesse, constance, maîtrise de soi et sérénité comme les qualités à avoir, y apparaît barbu. Un canon qui se répète en de multiples occasions. Un grand nombre d’humanistes reprennent à leur compte l’image des philosophes de l’Antiquité, qui ont en grande partie contribué à forger cette figure de l’homme sage barbu (notamment les Grecs, les Romains étant peut-être plus souvent glabres). Ce topos est aussi largement reporté sur les autres modèles des humanistes que sont saint Augustin et saint Jérôme. Le corpus secondaire⁴ met effectivement en évidence que sur les 12 portraits de ces deux personnages, 10 d’entre eux les exposent avec une barbe plus ou moins longue et blanche. L’érudit du XVI^e siècle, qu’il se tourne vers les représentations de glorieux anciens ou de saints modèles, se retrouve donc face à une barbe, ce qui peut expliquer en partie son choix. Mais ce dernier est aussi grandement influencé par les pratiques esthétiques de son époque qui sont en vogue dans son pays. Par exemple en France, c’est François I^{er} qui a largement contribué à répandre cette mode à la cour et par ricochet chez les hommes de la noblesse française en général, et ainsi de suite. La légende veut qu’en effet, suite à un accident survenu en 1521, le roi soit blessé à la tête et tombe dans le coma quelques jours. Après s’être rétabli, il décide de ne plus se raser pour dissimuler les cicatrices qu’il porte au menton et pour compenser l’aspect de son crâne rasé dû à une trépanation. D’autres évoquent plutôt comme cause de cette adoption, le vœu d’Henry VIII⁵. De plus, l’historien François Eudes de Mézeray rapporte également que « comme il avait le front fort heau, et que d’ailleurs les Suisses et les Italiens portaient les cheveux courts et la barbe grande, il trouva cette manière plus à son gré, et la suivit ». Ses contemporains finirent

¹ Benedetto (V.), *Storia fiorentina*, ed. Lelio Arbib, Florence, 1838, t. 2, p. 114. Cité in : LE GALL (J.-M.), *Un idéal masculin, barbes et moustaches (XV^e-XVIII^e siècles)*, Paris Payot, 2011 (1^{er} chapitre provisoire).

² Clément d’Alexandrie, *Pédagogue*, III, iii, p. 18-19. Références citées dans HOROWITZ (E.), ROZENBAUMAS (I.), *Visages du judaïsme : de la barbe en monde juif et de l’élaboration de ses significations*. In : *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 49^e année, n°5, 1994, p. 1077.

³ Sur ce point visiter le site de la maison de Rubens : <http://www.rubenshuis.be>. On peut y lire que c’est lors de son retour d’Italie en 1608 que l’artiste ramena un buste antique qui, croyait-il à l’époque, représentait le philosophe Sénèque (vers 4av. J.-C.). Rubens reproduit ce buste de « Sénèque » plusieurs fois dans ces œuvres et ce n’est qu’en 1813 que le véritable buste du philosophe romain fut découvert.

⁴ Se reporter au corpus secondaire en annexe p 334.

⁵ Sur cette adoption de la barbe par François I^{er} voir : LE GALL (J.-M.), *Un idéal masculin, barbes et moustaches (XV^e-XVIII^e siècles)*, Paris Payot, 2011, p.30.

par l'imiter de plus en plus, ce qui explique qu'en France, au XVI^e siècle, un des canons de représentation dans l'art est la présence d'hommes barbus. Une particularité qui ne se repère pas dans l'iconographie du Quattrocento.

Le corpus révèle effectivement que peu importe sa nationalité, la barbe ou la moustache ne sont pas de rigueur au XV^e siècle¹. Ainsi le cardinal Bessarion est le seul érudit du début de notre période à porter la barbe. Les 18 autres humanistes qui vivent en plus grande partie durant cette période sont imberbes, ce qui veut dire que plus de la moitié (51,4% pour être précis) des humanistes non-barbus est localisée au début de la période. Les deux lettrés adolescents imberbes (Grotius et Ugolino Martelli) évoluant au XVI^e siècle, cela fait de ce siècle l'âge d'or de la barbe. Les 15 hommes de lettres qui ne suivent pas cette esthétique affrontent quelque 54 lettrés barbus (ce qui donne en pourcentage 21,7% contre 78,3%). Ce changement de mode est le plus visible en Italie, vu qu'au XV^e siècle, la grande majorité des humanistes sont originaires de ce pays². Si on regarde les chiffres bruts, le pourcentage d'érudits italiens arborant ou non cet attribut masculin est pourtant assez équilibré : 52,9% soit 18 en ont une, contre 47,1% soit 16 hommes de lettres qui n'en ont pas. Mais ces derniers se situent tous au tout début de la période étudiée (soit le XV^e siècle). Cet exemple montre bien ici le basculement observé entre les deux siècles dans la péninsule, phénomène qui se répand progressivement vers le nord, comme le mouvement humaniste. Ce constat dressé à partir d'une étude sur l'image des humanistes est le même dans des recherches portant sur d'autres groupes sociaux tels que les Princes : les représentants de la fin du XV^e siècle, à travers leurs portraits révélant effectivement l'image de rois glabres³. Le condottiere humaniste Federico da Montelfetro présent dans le corpus secondaire⁴ est également dépeint parfaitement rasé dans les trois portraits récoltés. Puis au début du XVI^e siècle, s'opère donc l'inflexion vers la mode du courtisan barbu.

Cette adoption qui perdure durant toute la fin de notre période n'est pourtant pas exempte de nuances. Les décennies et les zones géographiques influent énormément sur la façon de porter cet appendice pileux. Le corpus souligne bien que selon les générations, cette barbe se porte rarement de la même façon et il offre donc à voir des coupes parfois très différentes. Comme le montrent les différents tableaux peints par Titien tels ceux de Castiglione (n°5), d'Antonio Anselmi (n°6, détail reporté ci-contre), de Bembo (n°13 et 14), de Daniele Barbaro



¹ Se reporter au tableau en annexes p. 362.

² Se reporter au tableau en annexes p. 348-350.

³ On pense par exemple au portrait de Louis XII attribué à Jean Perréal, ou bien encore aux portraits d'Henri VII d'Angleterre, le père d'Henri VIII d'Angleterre, qui lui portera la barbe.

⁴ Voir p. 344-345 dans le corpus secondaire.

(n°20) ou bien encore de l'Arétin (n°109 à 111), la mode italienne semble privilégier les barbes longues (ou au moins mi-longues) et relativement épaisses. Celle de Carlo Sigonio (n°24) est assez remarquable pour être signalée : bicolore cette dernière se sépare également en deux dans sa partie inférieure, qui est justement la zone grisonnante. En France, elle est majoritairement portée plus courte notamment dans la première partie du siècle. L'imitation



du roi conduit à l'arborer en collier comme on le voit pour Georges de Selve ci-contre dans le tableau des *Ambassadeurs* (n°100)¹ ou bien dans l'effigie de Clément Marot peint par Moroni (n°26). Les portraits du poète français permettent de montrer l'évolution qui se produit à la moitié du siècle en

France. Effectivement, on note qu'au fil du temps, Clément Marot laisse s'allonger sa barbe de plus en plus (n°27 à 29) et finit par la tailler en pointe (n°30 à 33). Joseph Juste Scaliger rentre aussi dans la catégorie de ceux qui jouent de moins en moins du ciseau : ainsi dans son portrait où il est représenté relativement jeune (n°138), son visage affiche une sorte de bouc, tandis que l'effigie où il est plus âgé le montre avec une longue barbe blanche. Mais cette vogue de la longueur n'est pas définitive, ainsi surtout dans la deuxième partie du siècle, les barbes se raccourcissent de nouveau. Ronsard par exemple la taille au maximum, ne laissant apparaître qu'une légère barbiche grise agrémentée d'une fine moustache (n°8). L'échantillon des humanistes français révèle aussi, en effet, une autre tendance : favoriser la moustache au détriment de la barbe. On peut citer comme autre exemple, le portrait de Rabelais (n°19) où l'écrivain associe à un léger collier grisonnant, une moustache assez épaisse recouvrant la lèvre supérieure et retombant vers le bas. Les différentes représentations de Montaigne (n°143 à 150 dont la n°148 reportée ci-contre) mettent également en avant ce phénomène d'association entre une moustache imposante et une fine barbiche taillée en pointe ou un collier fin. Tycho Brahé est également un de ceux qui se remarquent davantage pour sa moustache que pour sa barbe (n°177 et 178). De nombreux traités de l'époque vont donc aborder le sujet. Ainsi,



Baldassare Castiglione dans son *Livre du Courtisan* évoque la *sprezzatura* qui tend à masculiniser le courtisan dans la sobriété et l'élégance² : ce dernier se doit alors de prendre soin de sa barbe mais aussi de ses cheveux³. Les cheveux sont aussi concernés par ces théories esthétiques. Néanmoins, comme le montre le corpus, dans la grande majorité, la longueur de

¹ Ce tableau d'Holbein met également en évidence la symbolique du pouvoir lié à la barbe. En effet, les diplomates, détenteur d'une parcelle du pouvoir du roi, représentant l'image de ce dernier, se doivent d'afficher une certaine autorité et la barbe est un moyen d'y parvenir.

² Sur ce point lire : LE GALL (J.-M.), *Un idéal masculin, barbes et moustaches (XV^e-XVIII^e siècles)*, Paris Payot, 2011, p.33-34.

³ CASTIGLIONE (B.), *Le Livre du courtisan*, trad. Gabriel Chappuis et Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 142.

ces derniers reste relativement stable durant tout le siècle : seul le début de la période semble mettre en évidence des cheveux un peu plus longs associés au visage parfaitement rasé que l'on évoquait tout à l'heure. De plus, les chevelures des humanistes offrent une palette très diversifiée de teintes allant du blond de Cuspinian (n°36) aux bruns d'Anselmi (voir page précédente) ou de l'Arioste (n°131 à 133) et de Navagero (n°39 et 40), en passant par de nombreuses nuances de châains mises en avant par Guillaume du Bellay (n°91), Boniface Amerbach (n°93 et 94) ou bien encore Melanchthon (n°120). A cette variété s'ajoute la présence plus ou moins importante sur certains portraits de touches de gris ou de blanc qui tend à renforcer d'autant plus la symbolique du sage véhiculée en partie comme on l'a dit par le modèle des pères de l'Église que sont saint Augustin et saint Jérôme. La question de la croyance religieuse est d'ailleurs un autre facteur à prendre en compte, lorsqu'il s'agit de comprendre le choix des humanistes de porter ou non la barbe.

En effet, si cette pratique dépend de la symbolique antique, de la mode et donc du contexte social, elle est aussi intimement liée aux opinions confessionnelles. La barbe est ainsi largement proscrite par l'Église romaine au début de la période¹. Un grand nombre d'ecclésiastiques catholiques apparaissent ainsi sans, dont Érasme. Certains de ses correspondants et amis tels l'Anglais Thomas More² et un autre chancelier, Jean Carondelet font aussi partie de ceux qui sont portraiturés glabres. Néanmoins, les représentants catholiques barbus ne manquent pas : ainsi, François Rabelais, Georges de Selve ou Pietro Bembo présentent tous les trois une pilosité faciale plus ou moins développée. Elle peut s'expliquer par un retour à la barbe progressive durant le XVI^e siècle dans les milieux catholiques. Par conséquent, il n'existe pas un grand fossé, sur ce point esthétique, entre ces derniers et les réformés, même si l'on a tendance à lire qu'en réaction à la coutume d'être imberbe, les protestants et leurs partisans vont avoir tendance à laisser pousser leur barbe la plus longue possible pour symboliser physiquement leur appartenance religieuse (phénomène qui est toujours d'actualité dans nombre de courants religieux). Cependant, c'est loin d'être d'une constance absolue ; puisque si les Jean Calvin, Théodore de Bèze, Jean Sturm, et d'autres tels que Clément Marot ou Robert Estienne qui penchaient vers la Réforme, possèdent effectivement des barbes plutôt très longues, d'autres grands réformateurs tels que Luther, Zwingli ou bien encore Bucer sont totalement imberbes sur les portraits collectés dans le corpus. Un équilibre existe donc en quelque sorte des deux côtés. En France, ce dernier est

¹ L'Église romaine a souvent changé de discours sur le port de la barbe mettant en avant les passages des Écritures qui convenaient à la mode voulue.

² In LE GALL (J.-M.), *Un idéal masculin, barbes et moustaches (XV^e-XVIII^e siècles)*, Paris Payot, 2011, il est évoqué aussi son appartenance au corps des gens de lois. « Les juristes ont initialement rechigné à épouser le nouvel usage curial » (premier chapitre provisoire).

renforcé par un impôt que François I^{er} impose, avec l'accord du pape, aux clercs portant la barbe. Du coup, une distinction physique apparaît entre le clergé riche et celui plus humble qui ne peut pas forcément acheter le droit de se mettre à la « mode ». Toutes ces controverses et ces sujets de « mode » sont à l'origine d'un des *Adages*¹ d'Érasme, le numéro 195 paru en 1508 et intitulé « Sages jusqu'à la barbe » et dans lequel, bien qu'il soit court, le prince des humanistes cite plusieurs auteurs antiques (Horace, Plutarque, Lucien et Martial) et écrit : « Barbus, donc sages, sophistes et philosophes jusqu'au bout de la barbe. Ainsi étaient appelés ceux qui n'avaient de philosophe que la barbe et le manteau »². Ainsi, le Rotterdamois rappelle que la barbe ne fait pas l'humaniste, même si elle contribue à forger l'image d'un humaniste sage³.

Les humanistes construisent malgré tout l'image de leur communauté en s'appuyant de plus en plus au fil du temps sur cette barbe, symbole antique de la sagesse et élément de mode du XVI^e siècle qui devient par conséquent également une marque de distinction sociale. Elle témoigne également de la dignité de l'homme, chère aux humanistes et permet à ces derniers d'adhérer à une pratique caractéristique de leur communauté, tout en leur permettant de jouer sur leur individualité. La pilosité, notamment faciale, a suscité de la part des contemporains, des traités de cosmétique et d'esthétique, on l'a dit, mais aussi des interrogations sur le mystère qu'elle cache. Ainsi le médecin Théophraste Renaudot lors d'une conférence⁴ relève que les animaux, avec de la barbe, ont plus de gravité et que par conséquent, lorsqu'on la retrouve sur l'homme, elle a « donc quelque chose de plus majestueux que les cheveux »⁵. D'autres, à l'inverse, considèrent que la barbe complique le déchiffrement des traits du visage et qu'elle est source de tromperie et de dissimulation. Du XVI^e au XXI^e siècle, la face cachée de l'humaniste interroge toujours autant !

En effet, l'image de ces hommes de savoirs ne se crée pas uniquement à travers des choix conscients du modèle ou du commanditaire. Quantité de détails trahissent personnalité et caractère. Et ce d'autant plus que si l'humaniste cultive les caractéristiques communes à ses confrères, il y ajoute aussi une quête individuelle de singularité. Il conjugue les deux phénomènes via moult détails anatomiques. Nez, lèvres, yeux... vont parfaire le tableau.

¹ À paraître en français : ERASME, *Les Adages*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « le miroir des humanistes », 2011.

² LE GALL (J.-M.), *Un idéal masculin, barbes et moustaches (XV^e-XVIII^e siècles)*, Paris Payot, 2011, 384 p. (chapitre 2 provisoire)

³ Érasme évoque, en effet, un an plus tard en 1509, dans l'Eloge de la Folie qu'une barbe touffue est symbole de sagesse.

⁴ *Conférence du bureau d'adresse*, Paris, 1656, t. 3, p. 579-580. Cité in LE GALL (J.-M.), *Un idéal masculin, barbes et moustaches (XV^e-XVIII^e siècles)*, Paris Payot, 2011, p.58.

⁵ Ibid., p.59.

3. Autres éléments anatomiques remarquables.

Continuer le nez à nez commencé avec nos humanistes depuis le début de cette partie, permet effectivement d'approfondir la construction de leur image par leur physique. Car après les marques du temps ou la présence de la barbe, front, nez, bouche, teint... viennent compléter le puzzle. Mettre la focale sur ces détails anatomiques conduit à décortiquer le langage iconographique sur un plan microscopique, tout en ne cherchant pas à atteindre l'exhaustivité. Une démarche qui ne peut faire l'économie d'une mise en perspective des mentalités et des perceptions de l'époque. Car les sciences du langage du corps, telle la physiognomonie, profitent d'une large audience à la Renaissance. Elles façonnent le regard que les Modernes portent sur leurs contemporains, notamment au travers de leurs portraits. L'étude met donc le cap sur ces éléments qui mêlent singularité et exaltation de modèles communs. Si l'abandon progressif du portrait de profil tend à desservir quelque peu l'étude de la forme du nez, cette dernière est loin de disparaître. Élément central du visage, il ne peut être masqué. Ainsi le corpus en dévoile en quantité. Si Clément Marot (n°26 à n°35), Jules César Scaliger (n°139) ou bien encore Castiglione (n°1 à n°5) sont dépeints avec des nez plutôt communs, de petites tailles, même si pour les deux premiers, peut-être un peu épatés au bout, on en dénombre certains bien plus singuliers comme celui de Pirckheimer par exemple. Dans son portrait dessiné, l'humaniste est représenté de profil, ce qui a l'avantage de bien révéler la forme de son appendice nasal qui présente une bosse très remarquable (voir détail reporté à droite), et qui donne à l'ami juriste d'Érasme un air de boxeur des temps modernes. En choisissant cette vue de profil, le portraitiste permet donc de singulariser son modèle, ce nez peu commun est un signe de distinction visible qui rend Pirckheimer unique. On retrouve donc l'idée ici que le portrait est aussi une valorisation (ou au moins l'exposition) de la personne elle-même et non du groupe qu'elle représente. Mais ce qui se distingue en regardant ce corpus, c'est le profil plus ou moins longiligne, imposant et aquilin de la majorité de ces détails anatomiques. Réalité ou amélioration du réel, il est bien difficile de juger pour tous. Néanmoins, le profil aquilin, qui se rattache à la noblesse de l'aigle¹, est considéré comme un caractère mélioratif dans les différents traités de physiognomonie, et les artistes ou les commanditaires ont pu vouloir perfectionner quelque peu l'image du lettré en accentuant ce caractère. Cette retouche est parfois évidente. Ainsi alors que dans les deux dessins que nous avons de Johannes Trithemius (n°102 et n°103), son nez semble assez banal, ou au pire quelque peu bosselé, la



¹ EICHEL - LOJKINE (P.), *Le siècle des grands hommes. Les recueils de Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, Paris, Peeters, 2001, p. 121.

gravure présente dans le recueil de vies de Thévet¹ administre à l'abbé ésotériste un nez totalement différent : bien plus long, semblant affiné et recourbé en son bout, lui donnant ce profil légèrement busqué qui semble donc apprécié pour représenter les grands hommes. Ces petites chirurgies esthétiques se repèrent donc souvent dans les recueils de portraits, où la volonté est de tendre à une certaine homogénéité pour mettre en évidence ces éléments propres aux humanistes et qui s'inscrivent dans le physique de l'emploi par sa symbolique aristocratique. C'est notamment très vrai chez Thévet, où sur les 10 gravures incorporées à notre corpus, 9 offrent ce profil aquilin (seul Piccolomini est présenté avec un nez « normal »). Mais en dehors des livres illustrés, cette prééminence du nez est aussi très évidente. Après recensement, c'est un peu plus de la moitié des portraits du corpus (53,6%) qui dépeignent des humanistes avec un organe olfactif très imposant, dont sur ceux-ci 57,1% de nez aquilin ou s'en rapprochant². On peut citer par exemple, les différents portraits d'Érasme, notamment ceux d'Holbein où l'humaniste est représenté avec un nez vraiment imposant (n°61, n°62 et le n°64 dont est extraite la capture ci-dessus à droite), ou bien encore ceux de Pic de la Mirandole (n°123



à n°126, capture d'une partie de la gravure n°125 ci-dessus à gauche) et d'Agricola (n°47 et n°48)... Profil qui s'applique également chez les femmes de la Renaissance, comme le montrent les représentations de Marguerite de Navarre (n°51 à n°54). Ces modèles aquilins ne doivent pas être confondus avec ceux busqués également, mais plus courts qui donnent une impression de rondeur, et qui pour les physiognomonistes renvoient plus à l'image de la poule que de l'aigle : c'est le cas de Marsile Ficin notamment (n°193). Comme pour les autres caractéristiques visibles déjà abordées, naît donc, cette ambivalence qui tend aussi bien à affirmer une image commune à ce groupe d'érudits de la Renaissance, qu'à renforcer leur individualité. En effet, si un « type » de nez se dégage, chaque humaniste a le sien qui possède ses propres nuances (plus ou moins long, plus ou moins fin, plus ou moins courbé...). Ce dernier n'est qu'un des éléments servant à l'individualisation et à la caractérisation du modèle, le visage et le corps dans son ensemble en regorgent, comme on a pu le voir. Sans pour autant vraiment développer, il s'agit de mentionner ceux qui n'ont pas été abordés. La bouche en fait partie. Large, mince, lèvres épaisses ou quasiment invisibles (car soit très fines, soit cachées par la moustache), elle vient tout comme le menton habiller le bas du visage de l'humaniste quand celui-ci n'est pas caché par une barbe trop imposante. La singularité de

¹ THEVET (A.), *Les Vrais pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens, recueilliz de leurs tableaux, livres, médailles antiques et modernes...*, Paris, Vve J. Kervert et G. Chaudière, 1584.

² Ces chiffres ne font que donner un ordre d'idées puisque, par essence, l'évaluation de la grosseur du nez est sujette à subjectivité.

l'humaniste se reflète également dans ses yeux considérés à la Renaissance comme le miroir de l'âme. Leur écartement, leur forme, leur niveau d'enfoncement dans le crâne... là encore tout est sujet à l'individualisation, à la caractérisation et par conséquent à l'interprétation. Durant le large XVI^e siècle défini pour ce mémoire, les différentes théories de décryptage corporel sont reprises largement. Un bain dans lequel baignent les commanditaires, les artistes et les modèles.

Cette lecture de l'âme, à la Renaissance, dépend grandement des sciences du corps précédemment mentionnées telles que la physiognomonie, mais aussi de la métoposcopie. Alors que la première vise à l'étude du caractère de la personne par l'observation des traits du visage mais aussi plus généralement de tout son corps (proportions, stature...), la seconde est une pratique divinatoire qui tend à déduire le destin par l'observation minutieuse des lignes, marques et signes du front. Loin d'être des nouveautés de l'époque, ces théories reprennent et s'inspirent largement de celles des physiognomonistes antiques tels que Zopyre, Hippocrate ou Aristote¹. Néanmoins, l'ouvrage majeur sur la physiognomonie à la Renaissance, le *De Humana Physiognomonica* (1586) de Giambattista della Porta, qui connaît sans doute la diffusion la plus large parmi tous les traités se rapportant à ce sujet, reprend également les idées médiévales ou arabes qui traitèrent ce point... La méthode zoologique y reste prépondérante. En effet, en établissant des parallèles entre les traits humains et ceux de différentes espèces animales, les physiognomonistes rendaient ainsi compte des similitudes de caractère avec l'animal désigné comme le plus ressemblant. Noblesse de l'aigle, courage et force du lion, ruse du renard, vilenie et perfidie du serpent transparaissent sur les faciès des hommes dont le visage se lit à livre ouvert. Ainsi chaque partie du corps est codée. « Le corps humain est habité tout entier par l'analogie : par elle il prend son sens, se délivre de son opacité, livre ses secrets. C'est un « petit monde » qui, en chacune de ses parties, de ses formes ou de ses lieux ressemble au grand monde de la nature et du cosmos »². Toutes ces sciences du corps cherchent à révéler dans le physique de l'individu observé, l'abondance de *virtu* ou leur absence³. Ainsi si la lecture codée du visage permet de révéler la noblesse d'âme, la virilité ou l'intelligence d'un individu, elle peut également permettre de critiquer celui-ci de façon plus détournée en rappelant ses traits péjoratifs et en les ramenant à ce qu'il y a de plus bestial chez l'homme. À la Renaissance, beaucoup considéraient donc que pour pouvoir vivre en société, notamment dans les hautes sphères du pouvoir..., des bases de la physiognomonie,

¹ Aristote à qui est attribué à tort un des textes fondateurs de la physiognomonie : *Physiognomonica*. Sur cet aspect des origines de la physiognomonie, lire : COURTINE (J.-J.), HAROCHE (C.), *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e – début XIX^e siècle)*, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 33 à 70.

² Ibid., p. 49.

³ EICHEL - LOJKINE (P.), *Le siècle des grands hommes. Les recueils de Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, Paris, Peeters, 2001, p. 121.

si ce n'est davantage, devaient être apprises¹. Les Modernes voulaient être en mesure de décrypter la personne avant de l'aborder. Cette démarche imprègne aussi l'art du portrait. Des commentaires physiognomoniques se retrouvent d'ailleurs souvent dans les notices descriptives des recueils de vies avec portraits dans ce but. Dans les *Elogia*, Giovio incorpore parfois au texte une interprétation symbolique très emprunte des traités de physiognomonie de l'époque², et qui révèle la grandeur de ces hommes à travers leurs caractères physiques. L'Italien n'est pas le seul à se servir de ces sciences pour percer le mystère du modèle de l'effigie qu'il a sous les yeux. Et d'ailleurs, comme lui, beaucoup de Modernes « ne recherche[nt] pas dans l'image les traces de la singularité de la personne, mais au contraire les signes qui la rapportent à des modèles généraux »³. Cependant, il faut nuancer ce recours à la physiognomonie car, à la renaissance, si les traités s'y rapportant prospèrent, des voix s'élèvent aussi pour contester sa valeur scientifique : on peut citer Léonard de Vinci ou bien encore Montaigne⁴. D'autres, s'ils ne réfutent pas entièrement ces sciences, font remarquer des exceptions aux modèles généraux et tentent de les expliquer. Certains notent que des physiques étaient parfois en contradiction avec la vertu intérieure et la grande intelligence qu'ils abritaient (exemple déjà évoqué de Marsile Ficin notamment). Ces dissensions entre apparence et qualités morales du personnage ont été relevées maintes fois. Cependant elles n'ont pas empêché la théorie de s'épanouir parmi les contemporains pendant de nombreuses décennies. Elle n'est bien évidemment pas transposable aujourd'hui et ne peut être utilisée comme outil de lecture. Mais elle a tout de même une utilité pour l'historien, qui par ce biais touche au thème de la perception des œuvres. Utilisée de cette façon, la physiognomonie permet d'aborder un certain angle de réception des portraits par leurs contemporains, mais aussi permet de comprendre un peu mieux le contexte général dans lesquels ces œuvres étaient réalisées, et donc en quoi ces sciences du corps influençaient la construction des images de notre corpus.

Néanmoins, cette construction symbolique, qui vise à révéler les points communs entre individus de même acabit, se voit concurrencer sérieusement à la Renaissance. Le

¹ COURTINE (J.-J.), HAROCHE (C.), *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e – début XIX^e siècle)*, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 42.

² EICHEL - LOJKINE (P.), *Le siècle des grands hommes. Les recueils de Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, Paris, Peeters, 2001, p. 112.

³ Ibid., p. 113.

⁴ Léonard de Vinci, même s'il lui arrive de se servir de ces théories (souvent à des fins grotesques) écrit dans son *Trattato della pittura* « Physionomie. De la fallacieuse physionomie et chiromancie je ne traiterai pas, parce qu'il n'y a pas de vérité en elles ; cela est manifeste ; et de telles chimères n'ont aucun fondement scientifique ». Cité in EICHEL - LOJKINE (P.), *Le siècle des grands hommes. Les recueils de Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, Paris, Peeters, 2001, p. 116.

Montaigne, quant à lui, dans ses *Essais* (t. III, 2, éd. Crit. P. Villey, Paris, PUF, p. 810), « caricature et ridiculise la vulgarisation des théories physiognomoniques » auxquelles Giovio est bien d'autres semblent adhérer en partie. Cité p. 127.

réalisme s'installe, en effet, confortablement pour renforcer l'autre versant de l'histoire du portrait, celui qui vise à la singularisation de l'individu. L'effigie de Pierre le Baud (détail du n°99 reproduit ci-dessous), comme le rappelle Daniel Pichot, « constitue le premier degré du



portrait moderne »¹. Le visage de l'historien révèle des traits effectivement moins neutres que les autres effigies d'auteurs de l'époque : visage rond et empâté, toujours selon Daniel Pichot, qui y voit une tentative de ressemblance physique avec le modèle. Ce réalisme va être progressivement adopté au cours de la période jusqu'à devenir une part importante de la commande, ainsi quand Érasme recevra son portrait gravé

réalisé par Dürer (n°63), il sera déçu que celui-ci ne soit pas aussi ressemblant qu'il aurait pu l'être :

*« Dürer m'a bien peint, mais pas ressemblant du tout... »*²

Autre portrait dans le corpus qui tend à montrer cette volonté de réalisme, celui de Jean Sleidan (n°167) qui le montre borgne, alors que dans l'autre que nous avons de lui le n°166, il est représenté de profil pour masquer ce défaut physique, comme c'est également le cas des trois portraits de Federico da Montefeltro³ lui aussi borgne. Un réalisme qui n'est pas sans défaut, puisqu'une discordance apparaît entre les deux représentations du célèbre historiographe quant à savoir s'il est borgne de l'œil gauche ou droit⁴. La recherche de réalisme dans le corpus est donc bien visible et passe par le travail des artistes sur les diverses parties du corps évoquées dans cette partie sur le physique de l'humaniste. Le réalisme recherché se traduit, dans notre corpus, par la ressemblance visible entre les portraits d'un même humaniste, que ces derniers aient été réalisés par le même artiste ou non. Mais est-ce bien la traduction d'un réalisme adopté par les Modernes ou bien de l'adoption de caractéristiques physiques similaires pour ce même humaniste par le ou les artistes, ce qui tend à donner ces images ressemblantes ?

L'élaboration de l'image des humanistes passe donc par la construction d'un portrait tout en nuances dans un océan de codes. Des codes qui viennent déchiqueter le corps, qui

¹ « *Un portrait d'historien : Pierre le Baud* », article de Daniel PICHOT, Université de Rennes 2, CERHIO, UMR CNRS 6258, p. 11.

² GERLO (A.), *Érasme et ses portraitistes : Metsijs, Dürer, Holbein*, Nieuwkoop, B. De Graaf, réed. 1969, p. 38.

³ Voir les portraits n°17, n°18, n°19 du corpus secondaire en annexes p. 344-345.

⁴ REDIER (T.), BEAUD-GAMBIER (M.-J.), *Portraits singuliers. Hommes et femmes de savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris, coll. « Le miroir des humanistes », Les Belles lettres, 2007, p. 118 et 121.

Pour son biographe Haag, ce serait le gauche qui serait borgne (« quoique borgne de l'œil gauche, Sleidan avait un extérieur imposant, beaucoup de dignité dans sa personnes... ». Cité p. 118. Ce qui tendrait à valider plutôt le portrait n°166. Mais tous les portraits croisés dans le fond N2 montrent Sleidan borgne de l'œil droit, il est donc difficile d'être affirmatif à 100%.

n'est pas vu dans son ensemble, mais seulement comme un empilement de parties¹ et de petites caractéristiques physiques qui sont utilisés par l'artiste aussi bien pour singulariser son modèle que pour le rapprocher de la communauté intellectuelle à laquelle il appartient. L'humaniste se voit ainsi, sans perdre son identité individuelle, inscrire dans un ensemble de codes communs à ses confrères. Cependant, si le corps exprime l'âme et transcrit les passions de l'homme, l'artiste doit trouver également des moyens moins subtils que la physiognomonie, la troncature du corps... pour exprimer l'appartenance du lettré à cette société du Savoir et cela passe par le travail d'une esthétique propre à la communauté.

II-/ L'esthétique humaniste.

A/ L'art de se vêtir.

Dans un des adages d'Érasme (le n°2060) se trouve l'expression « *Vestis virum facit* » ou autrement dit « *l'habit fait l'homme* ». Néanmoins, l'humaniste en prend le contrepied dans un autre (le n°2201)². Alors que penser ? L'habit fait-il le moine ? Peut-on reconnaître les humanistes par leurs vêtements ? Possèdent-ils un code vestimentaire propre à leur groupe ? L'impression générale qui ressort du corpus constitué et la prise en compte des données statistiques incitent à répondre par l'affirmative, il y aurait effectivement des similitudes vestimentaires entre tous nos hommes de lettres.

L'iconographie et notamment les portraits demeurent une des sources essentielles lorsqu'il s'agit de l'histoire du costume. Cependant, il faut garder à l'esprit que le portrait procède rarement d'une démarche irréfléchie et découle au contraire d'une construction. Un constat qui permet de mettre en perspective un état de fait : les vêtements portés dans une effigie ne sont pas forcément ceux de tous les jours et de tous les instants, paraître au mieux est capital. Car si au début, les hommes cherchaient dans les habits principalement³ un moyen de couvrir leur corps pour se protéger, au fur et à mesure le vêtement devient un témoin d'appartenance sociale et communautaire...⁴ Les humanistes de la Renaissance n'échappent pas au phénomène au vu du corpus. Le choix d'un vêtement n'est pas une chose banale et

¹ VIGARELLO (G.), *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2007, p. 24.

² VIALLO (M.), *Paraître et se vêtir au XVI^e siècle, actes du XIII^e colloque du Puy-en-Velay, Saint-Etienne*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006, p.37.

³ Madeleine Lazard dans « Le corps vêtu » in CEARD (J), FONTAINE (M.-M.), MARGOLIN (J.-C.), *Le corps à la Renaissance. Actes du colloque international d'études humanistes*, Paris, Aux mateurs de livres, 1990, p.77, évoque que le vêtement a toujours possédé des fonctions « ne se sont jamais bornées à la simple préservation matérielle du corps et à sa parure ». Il y a toujours eu des significations plus ou moins cachées.

⁴ VIALLO (M.), *Paraître et se vêtir au XVI^e siècle, actes du XIII^e colloque du Puy-en-Velay, Saint-Etienne*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006, p. 8.

anodine, surtout lorsqu'il s'agit de poser, de paraître dans un portrait. Chaque élément du costume porté est présent pour évoquer une réalité, une part de la vie du modèle. Les accessoires, qui construisent « l'image première » de nos lettrés, montrent aussi la volonté de bâtir une représentation type pour cette communauté de savants.

Il s'agit donc, dans cette partie, de décrire et de répertorier ces différents marqueurs extérieurs. Une analyse qui permet d'établir une typologie et un classement des différentes « figures » de l'humaniste, même si les frontières peuvent être poreuses et que les passerelles existent entre chaque « modèle ».

1. L'apparence du docteur.

Les attributs vestimentaires du docteur ont connu une normalisation assez rapide et homogène à l'époque médiévale, ce qui explique qu'ils soient aujourd'hui bien identifiés. Cette codification est d'abord le fruit d'une nécessité sociale et professionnelle. En effet, très tôt, les universités incitent, voire obligent, leurs professeurs à paraître en public avec une tenue convenable et caractéristique de leur fonction puisqu'ils sont considérés comme des représentants de la structure¹. Par conséquent, un « costume type » des docteurs se met en place et celui-ci perdure en grande partie jusqu'à notre période. Ce code vestimentaire évolue très peu dans ses grandes lignes. Il est un bon point de départ pour l'étude de l'apparence de nos humanistes, puisque notre échantillon compte de nombreux docteurs. Une démarche à la fois empirique et chiffrée permet de dégager les constantes de cette représentation de l'humaniste docteur.

Ce qui frappe sans doute le plus au niveau des costumes choisis par nos savants pour leurs portraits, c'est la présence abondante des couvre-chefs. Sans même réaliser de statistiques c'est un détail qui saute aux yeux, cependant ces dernières viennent confirmer cette supposition (voir tableau reproduit ci-après)². En effet, sur les 211 portraits, 135 offrent à voir un humaniste « coiffé », c'est-à-dire 64% (contre 76 portraits où l'humaniste est représenté tête « nue » soit 36%). On reviendra sur l'importance du couvre-chef à la Renaissance et en particulier dans le milieu humaniste un peu plus loin ; ce qu'il est important de noter, c'est que sur les 135 portraits d'humanistes « coiffés », il y en a 79 qui portent la barrette (*birettum*) du docteur (aussi appelé bonnet carré) ou bien qui revêtent un bonnet

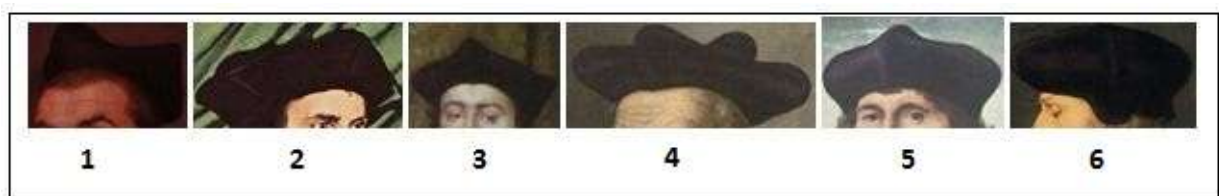
¹ Point évoqué in : PARESYS (I.), *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen-âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008. Destemberg évoque, à la p.135, l'importance de l'apparence professionnelle des docteurs dans les statuts universitaires. Une apparence qui doit être en « adéquation avec le statut social ».

² Voir annexe p. 363.

semblant distinguer des philosophes ou hommes de lettres. Pour résumer, plus de la moitié (58,5%) des humanistes coiffés portent un couvre-chef qui les identifie en tant que savants ou en tous cas comme hommes de savoirs. Avant de s'attarder sur cette récurrence, revenons d'abord sur l'objet en lui-même. La barrette, qui est donc l'élément vestimentaire le plus représenté dans les portraits d'humanistes (visible dans 59 portraits, soit 28% du corpus), est en réalité une sorte de bonnet haut et plus ou moins carré duquel peuvent partir trois ou quatre cornes. Les légères variations dans la forme de la barrette se retrouvent dans notre corpus comme le montrent les exemples imagés suivants¹ :

		Nombre de portraits	Pourcentage
Présence d'un couvre-chef	Présence de la barrette	59	28,0
	Bonnets supposés liés aux philosophes	20	9,5
	Autres	55	26,5
Sous-total		135	64,0
Tête découverte		76	36,0
TOTAL		211	100,0

Présence ou non d'un couvre-chef sur la tête des humanistes



La barrette serait une évolution du simple bonnet (*pileus*) vers un couvre-chef plus imposant et serait apparue vers la fin du XIV^e siècle². Néanmoins, nos humanistes du tout début de la période (fin XV^e siècle notamment) ne semblent pas l'avoir vraiment adoptée puisqu'on les voit le plus souvent avec seulement un bonnet, porté plus ou moins enfoncé sur la tête (comme ceux reportés à droite³). Dans les autres coiffes liées au savoir, on trouve aussi la couronne de laurier que certains humanistes portent souvent directement sur la tête, ou parfois, comme c'est le cas pour Pic de la Mirandole dans le portrait n°125, sur un bonnet. Ces différents couvre-chefs ont comme point commun de renvoyer au savoir de façon plus ou moins explicite.



La barrette est un attribut réservé ou au moins caractéristique des docteurs, nous l'avons déjà dit, docteurs qui sont donc emprunts d'une grande sagesse. C'est le même procédé métonymique qui se repère dans d'autres détails vestimentaires. Ainsi la sagesse se retrouve également suggérée de façon implicite dans le laurier utilisé depuis l'Antiquité pour célébrer les vainqueurs victorieux (qui étaient baignés de sagesse pour réussir à vaincre) ainsi que les

¹ Banderole composé des portraits n°26 (1), n°42 (2), n°100 (3), n°19 (4), n°79 (5) et le n°61 (6).

² PARESIS (I.), *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen-âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, p.140.

³ Morceaux choisis des portraits n°123 et n°101 de haut en bas.

poètes ou autres sages. Cette coutume est reprise à l'époque médiévale où ce sont alors les grands savants universitaires qui se voient distingués par un couronnement. Mais la barrette et ses bonnets acolytes ne sont pas que des représentations du savoir et de la sagesse, ils sont aussi des symboles de l'honneur. La remise de la barrette lors de la cérémonie d'*inceptio*¹ permet au docteur d'obtenir un nouveau statut public. Antoine Destemberg rappelle que « la barrette est [...] le signe de l'honneur du maître », elle est le témoignage de « l'échange symbolique de l'honneur » entre les deux parties (le nouveau docteur et son maître représentant l'institution) : le nouvel arrivant s'engage à préserver l'honneur et la réputation de sa communauté et cette dernière lui remet les « insignes de sa dignité »². Ces couvre-chefs viennent accentuer l'importance déjà accordée à la tête³, partie supérieure du corps considérée comme le centre de connaissance et l'abri de l'âme⁴. Les barrettes et autres coiffes, symboles de l'honneur et de la sagesse, viennent ainsi en quelque sorte protéger la meilleure part du corps. Le lien est aussi transposable dans l'autre sens puisqu'on peut considérer que ce sont les connaissances (symbolisées par la tête) qui permettent à l'homme d'être honoré. Néanmoins, la prééminence de la tête, et par là même du couvre-chef, ne doit pas occulter les occurrences de marqueurs tout aussi significatifs. Le corpus révèle d'autres accessoires de la « garde-robe » du docteur. Généralement, lors des cérémonies de passage, il peut aussi recevoir un anneau⁵ et / ou une paire de gants. Certaines des 21 bagues relevées dans les portraits font sans doute partie de cette catégorie, mais il reste difficile d'être plus précis ou plus catégorique. Si l'on se réfère aux différents portraits, on recense des bagues vraiment différentes, mais l'anneau doctoral est bien souvent assez fin, parfois serti d'une pierre précieuse et gravé aux armes des universités. Le cercle formé par l'anneau est empli d'un grand symbolisme : l'anneau sert à lier des personnes, des groupes, une personne à une chose ou à une idée... Il est la manifestation visible d'un lien⁶. Dans notre cas, on peut peut-être le voir comme le symbole du vœu prononcé lors de la cérémonie de grade, mais aussi comme l'emblème de l'alliance avec une communauté, celle des savants et des docteurs en

¹ Cérémonie de passage qui conduit au statut de docteur.

² PARESYS (I.), *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen-âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, p. 141.

³ Voir annexe p. 360.

⁴ Les différents chapeaux sont aussi des médiateurs avec le céleste in CHEVALIER (J.), GHEERBRANT (A.), *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont, 2000, p.208.

⁵ WAQUET (F.), *Respublica academica, rituels universitaires et genres du savoir, XVII^e - XXI^e siècle*, Paris, PUPS, 2010, p.7.

⁶ CHEVALIER (J.), GHEERBRANT (A.), *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont, 2000, p.49.

l'occurrence¹. Autre référence à la cérémonie universitaire, les gants. On en dénombre six, portés ou non d'ailleurs. Une occurrence faible mais qui peut être significative, même si des difficultés d'interprétation peuvent surgir. En effet, il est ardu de déceler si le renvoi à l'image du docteur est volontaire ici (les témoignages des portraitistes étant inexistantes sur ce sujet précis), néanmoins la dimension tout à fait symbolique et là encore très codifiée peut pousser sur cette voie.

Enfin, la corrélation entre l'institution et le vêtement se retrouve aussi dans l'allure vestimentaire générale de nos humanistes. En effet, alors que la tendance à la Renaissance (depuis la fin du Moyen-Âge) est au raccourcissement du vêtement en général, les universitaires et par extension nos savants vont rester sur une mode longue et ample. Examiner cette dissonance dans notre échantillon présente des difficultés liées à des données parfois parcellaires. Au vu des différentes coupes (tête, en pied, trois-quarts...) que présente le corpus, il est difficile d'établir des statistiques vraiment précises sur les vêtements portés. Néanmoins, pour les portraits qui coupent la partie inférieure du corps, il est souvent possible d'observer une amorce de pourpoint, toge ou autre. À défaut, on peut extrapoler avec une comparaison du même humaniste dans un portrait où la vêtue est plus visible. Enfin, si cela est trop difficile de déterminer la forme du vêtement, le portrait est décompté pour l'autre catégorie, ce qui donne les statistiques suivantes² : plus de trois-quarts des portraits du corpus semblent présenter un humaniste vêtu d'un costume long et relativement ample (164 portraits, soit 77,7%). La robe universitaire longue, large et de couleur unie (très souvent sombre, majoritairement noire) est très représentée. Comme pour la barrette doctorale, des variations existent. On distingue sur certaines une fermeture à l'avant par des petits boutons en enfilade, alors que d'autres paraissent beaucoup plus simples et ressemblent à une simple toge parfois resserrée à la taille par une ceinture (se rapprochant alors beaucoup des soutanes de clercs). Le portrait dessiné n°60 par Holbein évoque ce genre de vêtements très amples et longs. On y remarque aussi la présence de plis verticaux sur la partie supérieure au niveau du torse et peut-être un peu sur le dos, variation qui se repère de temps à autre. Les portraits n°26 (de Clément Marot par Moroni), le n°27 (Marot par Corneille de Lyon), n°23 (Carlo Sigonio par Lavinia Fontana), n°18 (Floriano Moratti par Prospero Fontana) et d'autres offrent à voir un autre élément que l'on peut trouver associé aux robes : ce sont les cols blancs plus ou moins travaillés et voyants. Cependant, cette robe ou toge n'est parfois pas visible car recouverte et

¹ L'anneau peut aussi être considéré comme le symbole du savoir et de la puissance, de la domination spirituelle et matérielle via la légende qui disait que Salomon détenait sa sagesse de son anneau. CHEVALIER (J.), GHEERBRANT (A.), *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont, 2000, p. 51.

² Statistiques qui sont difficilement réutilisables, elles permettent juste de se faire une idée générale. Voir annexe p. 364.

cachée par un manteau presque, voire aussi long qu'elle, ressemblant à de grandes chapes avec des manches. Ce manteau aux bordures et parfois à la doublure en fourrure est d'ailleurs l'habit le plus visible (bien plus que la robe) des humanistes des portraits de la galerie constituée. Ces manteaux longs, même s'ils ne sont pas l'apanage des docteurs semblent devenir un code vestimentaire pour nos hommes de lettres sur notre période (principalement à partir du XVI^e siècle). La fourrure, élément essentiel du vêtement élégant et de prix au Moyen-âge¹, devient donc par conséquent une caractéristique récurrente du costume de « l'humaniste docteur » apparaissant ainsi dans 34% des portraits (72 effigies) : un tiers du corpus donc, ce qui n'est pas négligeable. Pourcentage qui se retrouve quand on observe spécifiquement les gravures (38%). Les portraits de femmes n'échappent pas à cette tendance.



Par deux fois, on en recense dans les représentations de Marguerite de Valois (n°54 et n°51). Une disposition qui se remarque est celle où la fourrure est visible de chaque côté de l'ouverture frontale du manteau (comme sur l'image à gauche²), donnant l'impression des simarres universitaires (les deux bandes verticales de tissu) quand le manteau est ouvert. Mais elle reste un signe de luxe et pour contrecarrer cette ostentation, elle demeure souvent unie et de couleur sombre tout comme la robe, le manteau et la barrette. Il existe cependant quelques exceptions, comme le portrait ci-dessus de Sébastien Münster où la fourrure est très claire. La représentation de Juste Lipse avec ses élèves (n° 128), quant à elle, montre une fourrure tachetée façon léopard. D'autres modèles tachetés ou herminés sont visibles aussi sur certaines effigies (n°19, n°28 et n°129 par exemple). La jolie fourrure de Floriano Moratti (n°18) sort également des ordinaires marron et noir. Car malgré tout, ces derniers cas ne sont pas les plus courants : l'austérité héritée des traités et statuts universitaires médiévaux offre une place de choix aux couleurs sombres et notamment au noir largement prédominant dans l'échantillon. 76% (90 sur 119) des portraits où l'on peut se faire une idée de la couleur régnant majoritairement sur la parure révèle une prédominance du noir (ou alors de couleurs très sombres telles que le bleu marine ou le marron). Dès le milieu de l'époque médiévale (fin XIII^e, début XIV^e siècle), le noir revient progressivement à la « mode », sans perdre totalement sa connotation malfaisante et infernale, il commence à évoquer les notions positives d'austérité et de vertus³. Finalement, la majorité des « gens de robe longue » qui détiennent un savoir vont finir par adopter cette couleur au niveau vestimentaire. Michel Pastoureau rappelle que cette adoption « est favorisée par les lois somptuaires et par les

¹ BOUCHER (F.), *Histoire du costume en occident de l'antiquité à nos jours*, Paris, Flammarion, 1965, p. 179.

² Cf. portrait n°190 du corpus principal en annexe.

³ PASTOUREAU (M.), *Noir, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008, p.95.

décrets vestimentaires »¹ de l'époque. Cette idée du noir noble continue à se répandre jusqu'à notre période où il devient de plus en plus associé au blanc. Cette construction d'un code vestimentaire humaniste très sombre est aussi renforcée par l'impact de la centaine de gravures du corpus qui donne alors à voir comme le titre Michel Pastoureau « un monde en noir et blanc »². Cependant, un autre pan du corpus rappelle que tous les humanistes, qui se faisaient portraiturer sous l'image du savant, « ne voyaient pas la vie qu'en noir » et portaient également de la couleur. Cette irruption du polychrome dans l'image des humanistes savants se fait notamment au début de notre période avec les philosophes italiens qui revêtent souvent des toges drapées ou non de couleurs vives. Les portraits peints de Pic de la Mirandole (n°123 et n°124) sont de bons exemples, comme la fresque murale n°195. Dans ces effigies plus bigarrées, les couleurs chaudes dont le rouge se font plus présentes. Ce paramètre de la couleur est représentatif de ce qui préside à la construction de l'image de l'humaniste savant : une belle dominante de noir et de sombre qui n'exclut pas les variabilités de teintes. Le curseur de variation est double. L'aspect chronologique joue tout autant que l'élément géographique. Ce savant cocktail mixe plusieurs éléments et, sur la globalité de notre corpus, installe un archétype de l'homme de lettres.

L'humaniste a donc recours la plupart du temps à l'image du docteur, qui s'étend au savant, pour se faire représenter. Barrette, robe et anneau se conjuguent à une grande simplicité et austérité des vêtements, faisant naître ce canon de l'humaniste docteur et savant. Une juxtaposition qui est à l'œuvre dans une bonne part de notre corpus. Ce code vestimentaire mis en place durant les siècles précédant la période concernée par le mémoire permet une identification, une distinction assez facile de nos hommes de savoirs pour nous femmes et hommes du XXI^e siècle, mais aussi pour les contemporains des humanistes. Une norme « efficace » puisque de nombreux amateurs de belles-lettres (sans pour autant être humaniste) s'en emparent, comme le révèle par exemple le portrait n°16 de Frédéric le Sage qui se trouve dans le corpus secondaire. Celui-ci se fait représenter avec une sorte de barrette et ses vêtements bien qu'étant ajustés et brodés d'or restent relativement sombres. Néanmoins, il existe des humanistes qui n'utilisent pas ce modèle de la représentation du docteur ou bien qui l'associent avec d'autres. La problématique commande de se pencher sur ces métissages, ces emprunts... Alors que la représentation de l'humaniste-docteur se situe surtout dans la sphère professionnelle et passe par une peinture et une évocation de la fonction, d'autres portraits de l'échantillon abordent des thèmes différents. Tenues et

¹ PASTOUREAU (M.), *Noir, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008, p. 96. Les lois somptuaires qui imposent notamment la façon de s'habiller en fonction de son statut social ont pour but de limiter voire stopper le luxe ostentatoire, l'endettement... et s'accordent avec les préoccupations morales de la tradition chrétienne.

² Ibid., p.115.

accessoires témoignent alors plus du rang dans la société du sujet, de sa classe sociale... Grâce au portrait transparaît alors la place qu'occupe l'humaniste dans la société de son époque.

2. L'humaniste : de l'homme d'Église au courtisan.

Un premier modèle « métissé » a été identifié : il s'agit de la figure de l'homme d'Église. Métissé ou hybride car les codes qui président à sa représentation usent des mêmes ficelles que celles que nous venons de décrire, mais les interprètent aussi différemment. Tout comme le docteur, c'est bien par le biais de sa fonction que l'ecclésiastique se fait représenter, mais ce rôle en soi dépasse cette simple sphère « professionnelle ». Le clerc a aussi un statut social qui transparaît dans sa représentation. Dans un premier exposé rapide, les éléments du code du docteur peuvent être repérés dans notre échantillon, l'image de ces derniers en étant très proche, voire quasiment la même pour les protestants¹. Cet état de fait vient en grande partie de la raison déjà évoquée : à l'origine, les docteurs étaient des clercs. Ainsi, robes longues, toges, barrettes... figurent en général dans la panoplie de ce type d'humanistes. Les différences sont peu nombreuses, mais elles existent tout de même. Ainsi, souvent à la place du manteau long porté par les docteurs, on retrouve chez les ecclésiastiques (catholiques) une autre pièce vestimentaire. Il s'agit du camail, aussi appelé parfois mozette (ou mosette) qui se repère clairement dans huit portraits de l'échantillon². Le camail est une pèlerine courte en quelque sorte, qui s'étend généralement du cou jusqu'au coude (peut descendre jusqu'à la



ceinture plus rarement et non visible dans le corpus). Elle est souvent boutonnée sur le devant et elle est fréquemment associée à une sorte de petite capuche comme celle visible sur le portrait gravé de Piccolomini (n°201, détail reporté à gauche) ou celui de Jérôme Aléandre (n°151). Dans la galerie constituée pour ce mémoire, elle

est (quand on peut le voir) toujours d'une couleur différente à la robe portée (difficile au vu des représentations de faire des statistiques concernant celle-ci d'ailleurs). La teinte est d'ailleurs l'un des paramètres qui rompt avec la représentation classique de l'humaniste docteur. Le portrait n° 13 qui met en scène le cardinal Pietro Bembo en est un bon exemple, l'humaniste est peint avec une aube blanche, mais avec des ourlets rouges, tout comme son camail (ou mozette) ou bien encore sa barrette. Ce qui illustre une idée-force : les couleurs

¹ D'ailleurs sur ce point, la représentation d'Erasme au milieu des grands leaders protestants le démontre bien, il ne dénote pas parmi eux : voir portrait n°174.

² Il s'agit des portraits n°12 (supposition en comparaison avec les portraits suivants), n°13, n°14, n°17, n°21, n°50, n°81, n°151 et n°201.

«écarlate[s] éta[ient] réservée aux hauts dignitaires ecclésiastiques »¹ principalement (on verra par la suite que cela vaut également pour les nobles). En plus du rouge souvent associé aux cardinaux (voir également le portrait n°50 du cardinal Albert de Brandebourg qui est tout vêtu de rouge), on trouve aussi du bleu, mais moins sombre que ce qui a été vu jusque-là comme dans le portrait du Vénitien Daniele Barbaro par Véronèse (n°21, voir portrait ci-dessous). On devine également que tous ces humanistes ecclésiastiques ne sont pas vêtus avec les mêmes textiles, et certains costumes sont bien plus luxueux que d'autres, c'est le cas notamment de ceux du cardinal Pietro Bembo et de Daniele Barbaro. Une réserve cependant, cela peut aussi être dû au fait que les autres portraits sont des gravures ou en tous les cas des représentations en noir et blanc nous privant ainsi de nombre de détails. À l'inverse, certains portraits sont très précis. Ainsi, le camail de Pietro Bembo semble être le seul à être travaillé et laisse entrevoir quelques motifs et un travail du textile très important qui permet de remarquer des nuances sur ce dernier (voir détail du portrait n°13 à droite). Ce sont ces petites différences qui permettront à l'ecclésiastique de faire connaître son rang, sa richesse à ses pairs et aux autres. Ce jeu avec les matières, les formes et les couleurs semble être aussi utilisé par la dernière catégorie d'humanistes de l'échantillon pour montrer leur rang social et paraître tels qu'ils le doivent.



L'apparence vestimentaire de ces derniers érudits tranche effectivement davantage avec les autres costumes déjà listés, se rapprochant plus ici des habitudes de la noblesse ou de la grande bourgeoisie. En général, on obtient un costume plus travaillé que les précédentes robes et manteaux longs de nos « docteurs ». C'est la caractéristique première, celle qui permet au premier coup d'œil de positionner l'humaniste dans une des deux constructions. Le vêtement est alors composé de différentes couches qui donnent un effet final plus luxueux, plus élaboré. Cette apparence peut s'obtenir par la juxtaposition de plusieurs pièces vestimentaires. Ainsi, on remarque dans plusieurs images d'humanistes la présence de gilets ou de petites vestes sur les vêtements du dessous (pourpoint ou collet plus généralement). Plusieurs exemples de l'échantillon peuvent être cités, notamment le portrait supposé du jeune Pietro Bembo par Raphaël (n°16). Mais cette juxtaposition ne se traduit pas de la même manière selon les périodes et les régions. Ainsi parfois, même si on laisse encore entrevoir les manches du vêtement de dessous, l'habit du dessus est parfois un peu plus long et surtout on observe à plusieurs reprises des cols droits qui remontent comme c'est le cas dans la gravure du professeur d'hébreu François Vatable (n°204) ou de celles de Martin Bucer (n°198 et n°199). Quand la superposition d'habits est due à un manteau, là encore ce dernier est bien

¹ CORBIN (A.)(dir.), *Histoire du corps de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Ed. Seuil, 2005, p.80.

plus travaillé et ornementé que ceux des humanistes représentés en docteur. On peut par exemple prendre pour imager nos propos celui de Tycho Brahé (n°177) qui semble fait tout de fourrure et qui comporte un envers tout aussi raffiné avec des surpiqûres jusqu'au col. Comment évoquer les manteaux sans parler de l'ample vêtement rouge de l'Arétin (n°109) dont la couleur et les reflets si flamboyants donnent cette impression d'une matière noble et soyeuse. Car si la superposition de plusieurs pièces offre cet aspect noble au costume, les textiles utilisés jouent également. Certains habits paraissent satinés, d'autres faits de velours (les portraits de Baldassare Castiglione : n° 3 et n°4 par exemple). La fourrure est aussi utilisée dans la construction de cet archétype de l'humaniste courtisan, mais là encore, d'une manière différente, moins austère que dans les représentations observées précédemment. Les humanistes nobles, ceux qui vivent majoritairement dans les cours n'hésitent pas à avoir des manteaux entièrement faits de fourrure ; elle ne sert plus uniquement aux revers ou aux cols. Les nobles et riches humanistes se distinguent également par une fantaisie plus importante sur leurs vêtements : on y voit par exemple des motifs (exemple de la gravure n°76 représentant Ulrich von Hutten), des petits accessoires textiles ou non pour orner l'habit (voir tableau n°91



de Guillaume du Bellay par exemple)... Ces petites touches de fantaisie et de mode sont visibles également sur les cols de ces humanistes (là encore le col de du Bellay est un très bon exemple, voir ci-contre). Des cols qui sont souvent en dentelle comme les poignets des chemises, coutume due à la mode italienne qui s'étend progressivement aux autres pays. La galerie de portraits montre que ces cols en dentelles disparaissent parfois au profit de fraises ou de jabots (par exemple les effigies de Montaigne pour la fraise ou celles de Castiglione pour le jabot). Autre pièce du costume qui diffère de celui des docteurs, c'est le couvre-chef. Ce dernier est lui aussi « victime » de la mode. Nous avons déjà vu l'importance numérique¹ des coiffes dans l'échantillon de portraits collectés : 64% des humanistes visibles dans la galerie portent un couvre-chef. Et même si la majorité sont des barrettes ou autres bonnets associés au savoir, d'autres coiffes sont visibles et représentent tout de même plus d'un quart du corpus (26,5% soit 56 portraits). Durant la période qui nous intéresse (globalement la Renaissance), elles ne sont plus vues seulement comme des moyens de protection ou comme des indicateurs de statuts ou fonctions (comme c'est le cas pour le bonnet carré par exemple), elles deviennent des véritables accessoires de mode. Ainsi, dans le corpus on trouve selon la période, les pays voire les cours, un panel très différents de couvre-chefs. On repère ainsi des bonnets noirs fendus comme ceux de Baldassare Castiglione (portraits n°2, n°3 et n°4) qui se rapprochent par leur forme évasée des chapeaux taillés de

¹ Cf. annexe p. 363.

Varnbüler (effigies n°105 et n°106), ce dernier porte également sous sa coiffe une espèce de résille qui enveloppe ses cheveux (voir détail reproduit ci-dessous). L'échantillon met en exergue également des toques plus ou moins hautes ou aplaties (elles diffèrent des bérêts par la présence de rebords)¹ et plus ou moins travaillées, ainsi que certains chapeaux que l'on peut étrangement rapprocher des actuels canotiers (n°10, n° par exemple), des turbans (n°49). Si les formes et les matières changent, c'est aussi la façon de positionner qui ne cesse d'évoluer : les toques sont ainsi portées bien sur le haut de la tête à telle époque ou sur le côté ou plus en arrière à une autre.



Ce qu'il faut retenir pour cet archétype de l'humaniste courtisan ou noble, c'est la réitération d'un costume ou d'éléments plus travaillés et luxueux. Une impression provoquée par le foisonnement de pièces vestimentaires et par le travail effectué sur ces dernières, souvent réalisées avec des tissus plus nobles. L'ajout plus important de motifs, de surpiqûres, de taillades (aujourd'hui appelées crevés) apporte un peu plus de fantaisie au costume de l'humaniste. Une fantaisie qui dépend grandement de la mode de l'époque et des différentes cours ou régions, une mode dictée le plus clair du temps par les princes eux-mêmes. Ce phénomène conduit à une certaine instabilité vestimentaire dans les classes hautes de la société. Cette dernière est au XVI^e siècle considérée comme un lieu commun par les historiens spécialistes du sujet². Cette mouvance du costume est visible dans le corpus, néanmoins, comme on a pu le montrer, des regroupements et des similitudes sont repérables sur l'ensemble de nos humanistes courtisans. Cet archétype du courtisan n'est pas sans rappeler l'ouvrage du même nom écrit par Castiglione et publié en 1528 à Venise. Cependant, Castiglione dans son livre ne recommande pas trop de fioritures, ses portraits représentent bien son idéal du courtisan et de nombreux autres portraits suivent également ce chemin. Car même si la couleur et la fantaisie sont plus présentes dans cette deuxième construction de l'image de l'humaniste, la règle générale reste l'austérité, la non-démence surtout. Le noir reste une couleur vedette de notre panel d'humanistes, même pour les hautes strates de la société : dominance renforcée de cette teinte par le fait que les bourgeois, eux, ne sont autorisés à se vêtir la plupart du temps que de brun ou de noir³. L'écart entre nos deux grands archétypes de l'apparence de l'humaniste n'est donc pas immense et surtout il n'est pas franc. L'un n'exclut pas l'autre et vice versa. Chaque cas est particulier et parfois le choix n'est pas absolu : une représentation peut parfois tout autant recourir aux codes de représentation du

¹ Site du portrait de la Renaissance : http://www.portrait-rennaissance.fr/Vetement/gentilhomme_1560_4.html (page consultée la dernière fois le 02/02/2012).

² VIALLO (M.), *Paraître et se vêtir au XVI^e siècle, actes du XIII^e colloque du Puy-en-Velay, Saint-Etienne*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006, p.14.

³ CORBIN (A.)(dir.), *Histoire du corps de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Ed. Seuil, 2005, p.80.

docteur qu'à celles de l'humaniste courtisan ou noble. Cependant, si des passerelles existent, les différences sont bien là. La question qu'il faut se poser est donc de savoir pourquoi ces différents types de représentations coexistent dans notre échantillon de portraits ? Là encore, la réponse se trouve peut-être dans l'objectif du portrait : la destination est sans doute l'élément crucial et déclencheur du choix. Les représentations changent-elles en fonction du public ? Sans doute cela influe-t-il c'est évident, mais il est difficile de mesurer précisément avec notre échantillon le degré exact de son impact. Car il ne faut pas oublier non plus que si le vêtement est un bon moyen d'établir des codes communs à un groupe, il met également en avant l'individualité de la personne. Le costume embellit la silhouette de son propriétaire, la met en valeur, cache certains défauts... Ce qui contribue d'ailleurs à dire que si l'habillement est considéré comme un élément de certitude en permettant de reconnaître le statut de la personne ou même l'individu particulièrement, les vêtements sont aussi un leurre qui permet la dissimulation et le faux-semblant. Le choix vestimentaire est donc d'une grande importance et l'individu ne peut pas toujours se réfugier derrière les codes de sa communauté. Ainsi par exemple Michel de Montaigne (qui rentre dans notre catégorie de l'humaniste courtisan / homme du monde) désire partager (ou se reconnaît plus) dans l'esthétique de la noblesse d'épée¹. Gabriel A. Pérouse explique que « l'auteur des essais n'approuve point Castiglione qui voulait son courtisan de moyenne stature, plutôt même en dessous de la moyenne. Aucune qualité du visage, même un beau nez, même une barbe couleur « d'escorce de châtaigne » ne peut rendre l'homme vraiment beau s'il n'est grand. Pour lui c'est donc la taille, identifiée à la force, qui constitue la beauté ». On peut supposer au vu des portraits de Montaigne qui le dépeignent effectivement plus comme un noble qu'un courtisan idéal, que son point de vue sur le physique valait également pour le costume. L'identité du groupe et de l'individu est donc prise en compte dans la façon de s'habiller à la Renaissance pour nos humanistes. À partir de ce constat se dégagent deux grands modèles vestimentaires pour l'humaniste : l'humaniste docteur et les autres qui suivent les tendances des cours (nobles, courtisans). Cependant, même si des archétypes se dégagent, il existe aussi des humanistes atypiques dans leur tenue vestimentaire. L'armure portée par Ulrich von Hutten (n°75) en est un bon exemple. La représentation est sans doute là pour nous rappeler que les humanistes étaient des hommes de savoir certes, mais pas seulement... Autre cas vestimentaire qui diffère et que l'on n'a pas traité en général, c'est le cas du costume féminin, qui est peu fréquent dans notre échantillon mais qui, même sous des dehors atypiques propres à la représentation féminine, permet néanmoins de voir surgir une rémanence de certains éléments. Sans entrer dans les détails du vêtement, on peut remarquer que malgré les dissonances dues à la féminisation de

¹ CORBIN (A.)(dir.), *Histoire du corps de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Ed. Seuil, 2005, p. 72.

l'habit, on retrouve des caractéristiques similaires : importance de la coiffe (et similitude parfois de cette dernière avec la mode masculine comme le montre le portrait n°53 de Marguerite de Valois portant ce qui ressemble à un béret au-dessus d'une résille), travail du vêtement et choix du textile...

Pour conclure, « dans une société du paraître, comme celle du XVI^e siècle, le costume est un véritable miroir de la hiérarchie sociale »¹ et de la fonction détenue par le porteur. De plus, le vêtement contribue à définir l'identité de la personne. A la Renaissance, c'est donc bien l'habit qui fait le moine.

3. L'importance des accessoires et des bijoux.

Le tableau sur l'apparence vestimentaire des humanistes n'est pas complet. Il doit être enrichi d'une analyse de tous les accessoires de parures (notamment les bijoux) qui viennent parfaire le costume des lettrés du corpus. Ainsi, la galerie compte 46 portraits d'humanistes représentés avec au moins un bijou, soit 21,8%, c'est-à-dire un peu moins d'un quart du corpus. Cependant, une petite réserve peut être émise sur ce chiffre, car là encore il faut rappeler que le corpus n'est qu'une image de la réalité et non pas la réalité. De fait, les choix de représentations, les troncatures... influent ainsi sur la visibilité de certains bijoux : par exemple, les bagues disparaissent systématiquement de la vue du spectateur lorsque les mains ne sont pas représentées. Ces réserves méthodologiques exposées, l'échantillon est quand même assez significatif (presque un portrait sur quatre) pour qu'une étude descriptive de ces accessoires d'apparat soit menée. Le bijou le plus présent est la bague : 34 peuvent être repérées dans le corpus et elles se répartissent dans 22 portraits. 10,4% des effigies de la galerie exposent donc un lettré qui porte au moins une bague. Ce pourcentage augmente quelque peu si l'on calcule non plus par rapport au nombre d'effigies totales, mais par rapport aux portraits où les deux mains sont visibles (le pourcentage passe ainsi de 10,4% à 30,6%²). Dans cette optique presque un tiers des humanistes portraiturés avec leurs deux mains arborent au moins une bague. Cette proportion d'un tiers, un chiffre non négligeable, semble valider la légitimité d'une analyse. Cette étude peut-être axée d'une part sur un aspect descriptif, et d'autre part, sur un aspect plus symbolique et un décryptage du message véhiculé par le paraître. Les descriptions liminaires balaient différents paramètres. Ainsi, la quasi-totalité des bagues sont serties d'une pierre, peut-être plusieurs pour certaines. De plus, au vu des couleurs (quand elles existent) il semble que différentes gemmes soient utilisées : diamant,

¹ CORBIN (A.)(dir.), *Histoire du corps de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Ed. Seuil, 2005, p.78.

² 10,4% (22 portraits sur 211 au total) – 30,6% (22 portraits sur 72 effigies avec présence des deux mains).

rubis, pierre noire..., il est cependant ardu de les identifier avec assez de certitude. Après une observation chiffrée, on s'aperçoit que ces bagues ou anneaux sont le plus souvent portés par les humanistes à leur main gauche (24 contre 10 pour la main droite) et notamment sur l'index (11) et l'annulaire (9) qui tire d'ailleurs son nom de l'anneau qu'on y passe très souvent. La préférence pour l'annulaire date de l'Antiquité, époque où la population pensait qu'une veine partait directement de ce doigt pour aller au cœur et que la bague qui l'ornait scellait donc les sentiments¹. Seul le pouce droit n'est à aucun moment représenté orné d'un anneau. Une réserve doit cependant être introduite pour cette répartition. En effet, il y a de grandes chances pour que la pose du modèle influe de manière conséquente sur la disposition des bagues et sur leur répartition entre les différents doigts de l'humaniste. En agissant ainsi, le portraitiste et/ou le commanditaire s'assurent une meilleure mise en valeur de ces bijoux. Ainsi par exemple, selon les poses et les profils utilisés dans ses portraits, Érasme est dépeint soit avec des bagues à sa main droite (n°69 et n°72 par exemple) soit à sa main gauche (n°57, n°61 et n°62). Autre point de détail qui mérite d'être souligné, les effigies successives d'un même humaniste permettent de se rendre compte que le port d'une ou plusieurs bagues n'est pas fixe : sur certains portraits, le lettré n'en porte pas (même quand les mains sont visibles), sur d'autre oui, mais dans la représentation suivante elle n'est plus au même doigt ou ce n'est pas la même... Enfin, les statistiques révélées plus haut prouvent que certains hommes de lettres n'hésitent pas à porter plusieurs bagues et parfois à les accumuler au même doigt. Les images d'Érasme (n°61 et n°62) sont de bons exemples, puisqu'elles montrent la main gauche de l'humaniste ornée de trois bagues dans le second tableau et de quatre pour le premier. Il est d'ailleurs intéressant de noter que malgré les grandes similitudes entre ces deux portraits (la



pose de l'humaniste, le visage, l'activité de ce dernier...) les bijoux diffèrent dans les deux effigies (voir l'encart ci-contre à gauche). Les bagues situées sur l'annulaire semblent être inversées de l'un à l'autre portrait : celle portant la pierre noire étant dans le n°61 en haut et dans le n°62 en bas. Le prince des humanistes n'est pas le seul à orner ses mains de plusieurs bijoux. Ainsi, Jean Carondelet en porte au moins trois dans le portrait n°81, quant au docteur Cuspinian (n°36), il arbore à l'index gauche une sorte de chevalière sertie d'une pierre rouge, peut-être un rubis ou un grenat et son annulaire de la même main semble orné de plusieurs anneaux simples en or à la suite (détail ci-contre à droite). Sans savoir ce qu'elles signifient individuellement, leur regroupement montre déjà la volonté du modèle ou du commanditaire d'afficher un certain niveau de vie, de richesse et de pouvoir. Mais la bague peut également dépasser cette fonction



¹ MALAGUZZI (S.), *Bijoux, pierres et objets précieux*, Paris, Hazan, 2008, p. 214.

d'apparat et atteindre une dimension plus symbolique et transmettre d'autres informations sur les hommes de lettres qui les portent. La plupart des humanistes étaient fascinés par les pierres précieuses. C'est sans doute une des principales réponses au choix de cette bague ? Pourquoi cette gemme ? Porter une bague n'était pas, pour eux, seulement une affaire de mode, d'élégance ou un révélateur de statut social et financier. Derrière le choix du bijou se cache aussi un témoignage des goûts et choix intellectuels et culturels de l'humaniste¹. Ainsi, là encore pour un regard avisé et connaisseur, le commanditaire du portrait transmet un moyen de caractérisation du modèle. Pour citer quelques exemples, le diamant, qui était déjà une des pierres les plus prisées à l'époque, est utilisé comme un symbole d'invincibilité mais aussi de force et d'amour. Un symbolisme qui se retrouve avec le rubis, pierre associée à la planète Mars et au soleil dont la gemme transmettrait la force, le feu de vivre (la joie)... Le saphir lui, en raison de sa couleur sans doute, était associé au ciel et possédait pour les Modernes des vertus célestes et aidait à l'illumination divine, ce qui explique sans doute pourquoi les anneaux des cardinaux étaient ornés de cette gemme (en théorie). Grâce à ses pierres, la personnalité de l'humaniste se dessine encore un peu. Entre le XV^e et le XVII^e siècle, la majorité des peintres suivirent scrupuleusement ce code symbolique qui accordait à chaque type de bijoux ou gemmes courantes une signification particulière². Mais en plus du message propre à chaque bague, il y a aussi le symbolisme de l'anneau en général vu précédemment. Ainsi, les anneaux, qu'ils soient sertis ou non de pierres plus ou moins précieuses, servent à symboliser le lien entre un être et un autre être, objet, ou groupe de personnes... Certaines sources écrites permettraient peut-être de compléter l'identification, la classification de ces bijoux et leur analyse. Néanmoins, même sans ces précisions, trois ou quatre types de bagues se repèrent dans le corpus et peuvent être listés ici : anneaux de docteurs, alliances de mariage ou bagues de fiançailles, chevalières spécifiques à un ordre... L'image possède donc en fait différents niveaux de lecture. Si le caractère unique de l'individu, la prise en compte de ses goûts et de son statut est importante, il ne faut cependant pas écarter la lecture d'une composition visuelle plus symbolique qui offre au spectateur l'aperçu de l'univers du portraituré. Un aller-retour incessant entre réalité, réalisme et construction d'une image de marque. Cette grille de lecture peut être extrapolée pour bien d'autres objets. C'est le cas, par exemple, des lunettes que tient Jean Carondelet dans sa main gauche (n°79). Leur fonction première n'a pas besoin d'être expliquée, mais il ne faut pas voir en elle qu'un accessoire améliorant la vue. Sa présence ici renvoie aussi à la lecture. L'accessoire « lunettes » devient alors une métonymie du travail de l'humaniste, du monde

¹ MALAGUZZI (S.), *Bijoux, pierres et objets précieux*, Paris, Hazan, 2008, p. 134 .

² Ibid., p.7.

des livres et des lettres. Mais la main devient parfois aussi le réceptacle d'accessoire plus atypique pour un lettré. Ainsi, dans le portrait n°75 qui représente Ulrich von Hutten, la paume de la main droite de ce dernier offre appui au pommeau d'une épée. Une seule autre épée est visible dans le corpus principal¹, c'est celle que Jacopo de Strada porte à la ceinture (n°25). Pourquoi cet accessoire incongru ? Car ici, le symbolisme lié à cet objet fait, lui, plutôt basculer du côté des valeurs de la noblesse et de la chevalerie. La trame du tableau joue donc de subtilités et les peintres construisent une géographie à la fois symbolique et corporelle des accessoires et bijoux. Si les mains sont des réceptacles majeurs pour tous ces accessoires, d'autres zones sont également mises à l'honneur.

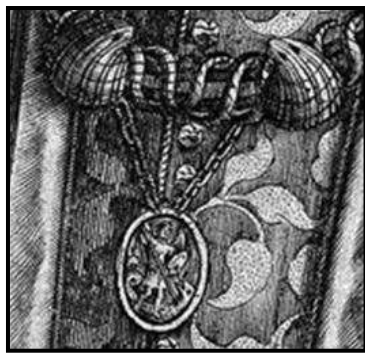
La région de la poitrine, du torse et du cou est en effet un bon réceptacle à ces parures. Ainsi, même s'ils sont moins nombreux que les bagues, 21 colliers ou autres chaînes et pendentifs peuvent être dénombrés dans le corpus principal et sont contenus dans 19 portraits. Dans ces derniers, certains bijoux sortent du lot par la possibilité de leur identification ou juste par leur apparence singulière. Un des colliers frappants du corpus c'est celui qui orne la poitrine de l'humaniste anglais Thomas More (n°42 et n°44 : ci-contre). Il s'agit d'un « collier aux esses » en or qui est le collier traditionnel du sergent d'armes. Ce bijou, dont l'usage remonte au XIV^e siècle, doit son nom aux maillons qui le composent et qui sont en forme de S. Celui du chancelier d'Henri VIII diffère quelque peu de la forme actuelle, en effet, le portrait de Sir Thomas More montre que le pendentif associé au collier à cette époque n'était pas aussi « complet ou riche » qu'aujourd'hui, puisqu'il semble ne représenter que la rose, symbole de la couronne anglaise². Ce collier qui témoigne de l'activité politique du modèle n'est pas reproduit dans les deux portraits issus des recueils d'hommes illustres où Thomas More apparaît alors plus comme un humaniste lambda. Autre collier qui s'illustre dans notre corpus, celui porté par Michel de Montaigne dans l'estampe de Thomas de Leu (n°149) et que l'on peut trouver en couleur dans un portrait non attribué (anciennement attribué à Daniel Dumonstier) se trouvant au musée Condé³.



¹ D'autres sont visibles dans le corpus secondaire visible en annexe.

² Aujourd'hui, le pendentif du collier du sergent d'armes représente la couronne royale surmontant un trèfle, une rose, et un chardon. Le bijou porte également la devise « Dieu et mon droit ».

³ Ce portrait ayant été trouvé trop tardivement ne fait pas partie du corpus principal, mais il semblait intéressant d'en parler ici tout de même pour deux raisons. Tout d'abord, pour avoir une deuxième version de ce collier de l'ordre de Saint-Michel, mais aussi tout simplement pour montrer encore une fois la réutilisation des œuvres à l'époque (ici par Thomas de Leu pour orner l'édition des *Essais* de 1608).



Ci-contre,
dans l'ordre :

l'estampe,
détail de
l'estampe et
le portrait
peint.

L'humaniste des *Essais* porte ce collier de l'ordre de Saint-Michel¹, témoin de son appartenance à l'ordre depuis 1577. Comme le montre le détail de l'estampe ci-dessus, il s'agit d'un collier en or où les coquilles, symboles des pèlerins, sont entrelacées les unes dans les autres par « un double las » à l'origine, mais que François I^{er} a fait remplacer dès son accession au trône par la double cordelière visible sur ces portraits de Montaigne. Pour compléter le bijou de l'ordre de l'archange, un médaillon représentant saint Michel terrassant le dragon (symbolisant le démon²) est suspendu au collier : image qui se distingue très nettement sur l'agrandissement du bijou. On peut voir également dans ce collier un petit rappel du prénom de l'humaniste. Autre parure qui mérite d'être détaillée en raison de son apparence singulière, c'est le collier de cinq livres d'or offert par François I^{er} à l'Arétin qui est



dévoilé en partie dans un de ses portraits réalisés par Titien (n°109 : détail ci-contre). Le somptueux bijou est en fait orné de langues recouvertes de vermeil et porte la devise « *lingua eius laquetur mendacium* » qui transmet l'idée que la langue de l'Arétin est source de mensonges. Le poète à la plume aiguisée est bien loin de passer outre la critique du Roi Très Chrétien et il n'hésite d'ailleurs pas à lui faire savoir que son « cadeau » n'en est pas forcément un, il écrit notamment : « Moi, qui me glorifie d'être votre serviteur, j'ai apprécié le collier de deux livres d'or et d'une admirable facture [...] non pas tant pour sa valeur, que pour pouvoir, en le portant, montrer toujours que je suis prisonnier de la courtoisie de votre singulière nature ». Comme pour les bagues, ces trois exemples rappellent le symbolisme du lien : un lien avec une fonction pour Thomas More, avec un ordre pour Montaigne ou bien un lien avec un autre être humain (mécène/artiste) pour l'Arétin. En effet, les colliers comme les chaînes tout aussi présentes dans le corpus symbolisent « le poids et l'honneur liés à l'appartenance (famille, lignée, ordre,...) »³. Mais là encore derrière ces codes, resurgit l'aspect prosaïque et concret lié au paraître. Il en est ainsi des chaînes qui sont considérées comme « un des ornements les

¹ Ordre fondé en 1469 par le roi de France Louis XI.

² MALAGUZZI (S.), *Bijoux, pierres et objets précieux*, Paris, Hazan, 2008, p. 207.

³ Ibid., p. 228.

plus anciens que l'on connaisse »¹. Le corpus présente d'ailleurs une assez grande variété de ces dernières. Selon les portraits, les chaînes sont constituées de gros maillons assez « lâches » comme pour l'Arétin (n°111), de maillons très serrés comme dans celle qui apparaît dans l'effigie de Cuspinian (n°37) ou bien encore de très fins qui induisent un bijou très discret que l'on distingue à peine sous les vêtements imposants de l'Arioste (n°132). Comme pour les bagues, l'accumulation, la superposition de colliers et / ou chaînes est possible comme le montrent les portraits de Jacopo de Strada (n°25) ou de Tycho Brahé (n°178). L'effet de richesse, d'importance du modèle est là encore amplifié et d'ailleurs ce phénomène reste associé à des humanistes ayant un statut social relativement élevé ou riche. Mais ce qui fait le succès des chaînes, c'est qu'elles servent à suspendre divers pendentifs, médailles ou autres bijoux plus personnels du modèle. Pour ne citer que deux exemples de ces médailles : le portrait du jeune Grotius (n°160 : détail ci-contre) le montre avec une double chaîne qui retient un médaillon à l'effigie de Henry IV que l'enfant saisit avec sa main gauche ; quant à celle que porte Jean Reuchlin (n°165), elle se dévoile à moitié en dessous de son épais manteau de fourrure et représente sans doute un de ses protecteurs² (voir ci-contre). En observant ces différents colliers, chaînes ou autres pendentifs, on remarque que plus encore que pour les bagues, les portraitistes ont eu le souci d'un grand réalisme. Ce constat ne fait que confirmer les conclusions sur le portrait en général exposées dans la première partie. Le portrait humaniste se veut au maximum le plus proche de la réalité pour permettre au spectateur de s'identifier au modèle, mais aussi de voir l'effigie comme un portail vers le lettré, de le voir également comme une personne la plus vivante possible. Ce souci du détail et du réalisme se retrouve donc aussi dans les bijoux féminins.



Peu mises en avant pour le moment, les humanistes femmes méritent ici qu'on s'arrête plus amplement sur elles. Après tout, même si les parures masculines existent, le mot bijoux reste souvent associé davantage à la femme et à ses représentations. En plus des bagues et des différents types de colliers, les femmes arborent des bijoux dans les coiffures, des broches... Marie de Gournay (n°136) est représentée avec une robe très simple. Pour embellir cette dernière, une sorte de petite broche ou fibule a été ajoutée au col de la robe, c'est le seul bijou porté par la « fille d'alliance » de Montaigne. Sa tenue très simple, ainsi que la simplicité du bijou sont compensés par la coiffure relativement soignée et haute de Marie de Gournay, coiffure tressée remontée en une sorte de chignon haut et qui laisse échapper un petit voile. L'apparence vestimentaire de Louise Labé (n°135) est déjà bien plus élaborée. Le costume

¹ MALAGUZZI (S.), *Bijoux, pierres et objets précieux*, Paris, Hazan, 2008, p. 233.

² REDIER (T.), BEAUD-GAMBIER (M.-J.), *Portraits singuliers. Hommes et femmes de savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris, coll. « Le miroir des humanistes », Les Belles lettres, 2007, p.107.

plus travaillé laisse apparaître quelques crevés (taillades dans le vêtement). La robe très proche du corps et cintrée ne laisse pas entrevoir le cou qui est recouvert d'ailleurs d'un petit col aux extrémités en dentelles. Un double collier se finissant par un pendentif vient sublimer ce vêtement qui met déjà en valeur la poétesse. Le bijou est un marqueur évident de richesse et installe, en un regard au portrait, le statut social élevé du modèle. Enfin dernier point, l'humaniste arbore une coiffe qui semble décorée de petites gemmes (voir détail ci-contre). Les coiffes ornées de bijoux viennent renforcer l'honneur et le prestige social du modèle¹. Ce phénomène est à l'œuvre dans les portraits de Marguerite de Valois : sur les quatre effigies de la sœur de François I^{er} sélectionnées dans le corpus, elle est dépeinte avec une coiffe plus ou moins travaillée. Si dans les gravures (n°51 et n°54), ces dernières ne sortent pas de l'ordinaire, ce n'est pas le cas pour les deux autres portraits où les bijoux sont aussi bien plus nombreux. Dans la peinture de Jean Clouet (n°53), Marguerite de Valois est vraiment représentée comme une lettrée, une lettrée de haut rang certes, mais une femme de lettres. Ainsi son béret porté de façon oblique sur le côté droit de sa tête renvoie aux bonnets prisés par les humanistes hommes (certains hommes de lettres portent d'ailleurs le béret à la place de la barrette). Le béret, dont elle est affublée, est orné d'une sorte de petite broche ou bijou. Enfin dans cette image se distinguent des bijoux similaires à ceux décrits au sujet des hommes, c'est-à-dire des bagues, mais aussi des colliers, dont un orné d'un luxueux pendentif qui semble se terminer



par une perle goutte d'eau et deux petites perles rondes (voir détail ci-contre). Les perles étaient très appréciées comme bijoux féminins car elles symbolisaient la pureté et la chasteté. Les Modernes croyaient aussi qu'elles apportaient la sérénité à leur porteur et étant liées à la lune qu'elles protégeaient les cycles de la femme. Le dernier portrait recensé de Marguerite de Valois dans le corpus (n°52 – détail ci-contre), la révèle ici beaucoup plus comme une princesse de sang royal. C'est l'un des portraits où les parures sont les plus luxueuses. La lettrée met en valeur un collier en or où des gemmes précieuses et des perles se succèdent. Sa coiffe est parsemée des mêmes genres de pièces d'orfèvrerie avec des pierres peut-être un peu plus colorées. La parure lui encercle la tête et repose sur une sorte de bonnet recouvrant la quasi-totalité de ses cheveux. C'est un motif pertinent à relever car plus la richesse et le rang social augmentent, plus les cheveux de nos humanistes paraissent ornés. Enfin pour finir sur les bijoux de nos lettrées féminines, le vêtement que porte la reine de Navarre semble également comporter des petits boutons-bijoux qui rajoutent au costume une dimension grandiose. Dans le lexique



¹ MALAGUZZI (S.), *Bijoux, pierres et objets précieux*, Paris, Hazan, 2008, p. 265.

iconographique qui croise les thématiques de la femme et de l'humaniste, c'est ce pan lié au statut social et à la richesse qui semble bien l'emporter, au détriment de la panoplie exaltant la fonction. Il existe donc une dissonance avec le schéma habituel masculin décrit précédemment. Sur cette partie liée aux accessoires, une autre discordance peut être mise en avant : elle met en relative opposition les résultats issus des statistiques du corpus et ce que l'historiographie peut nous dire de l'histoire du bijou et du costume.

En effet, si le luxe abonde dans ce dernier dessin de Marguerite de Valois ainsi que dans certaines autres effigies, une sobriété générale du côté des parures a pu être mise au jour malgré tout dans le corpus. Une conclusion qui interroge quelque peu. Le XVI^e siècle est effectivement souvent évoqué comme « le siècle d'or du bijou »¹ et la mode de la Renaissance laisse en effet une place de choix aux diverses parures et autres bijoux qui ne cessent d'être portés de façon de plus en plus abondante notamment dans les milieux nobles. Cependant, la galerie d'humanistes constituée pour ce mémoire offre une réalité quelque peu différente. Certes, les humanistes arborent des bijoux, mais néanmoins il ne s'agit que de 46 portraits sur les 211 collectés (soit 21,8%) c'est-à-dire moins d'un quart du corpus. Il est intéressant de noter que cet intérêt pour les bijoux, qui s'accroît durant toute la Renaissance jusqu'à l'abondance parfois extrême au XVII^e siècle², ne se retrouve pas réellement dans nos portraits de lettrés. Comment expliquer ce hiatus avec la tendance générale du siècle ? Une explication rationnelle peut être avancée. En effet, la volonté de sobriété de ces hommes de lettres, notamment de ceux qui s'inscrivent dans le phénotype de l'humaniste docteur, peut répondre à cette interrogation. Cette présence subtile et non excessive conduit aussi à penser que lorsqu'un humaniste est portraituré avec un bijou cela n'a du coup rien d'anodin, c'est une décision réfléchie qui permet de mettre en avant une caractéristique du modèle, que cela soit au niveau de son caractère, de ses liens dans la société...

En définitive, le « costume » de l'humaniste s'est construit en puisant ses codes dans le répertoire vestimentaire des docteurs, des hommes d'Église mais aussi des courtisans. Une image homogène se dégage donc du corpus grâce à la présence d'une ou deux tenues types pour les lettrés qui ont cependant la possibilité de se singulariser par rapport au groupe par l'adjonction de divers accessoires ou bijoux. Se vêtir est donc un art qui doit justement mêler individualisation de la personne et normalisation de cette dernière pour respecter les codes de la communauté auquel elle se rattache. Le vêtement vient donc servir une esthétique

¹ MALAGUZZI (S.), *Bijoux, pierres et objets précieux*, Paris, Hazan, 2008, p. 26.

² Période où l'on va chercher à étaler sa collection de bijoux en les portant tous en même temps (par exemple, on porte des bagues à chaque doigt, empilement de colliers et autres sautoirs...) et également apparition de parures complètes.

d'ensemble de l'humaniste qui intègre aussi une autre « tenue », celle de l'homme lui-même qui se plie à la pensée de l'époque demandant contrôle de soi et de son corps en public.

B/ Un corps contrôlé : le sacre de la sagesse.

L'attitude du lettré vient parfaire l'esthétique humaniste. Il convient donc de procéder à une dissection du corps et de ses mouvements. Car il ne s'agit plus ici de regarder ses positions dans le tableau mais plutôt l'allure du portraituré, ses traits, ses micro-expressions et de décrire les impressions induites par l'ensemble. La méthodologie de cette analyse implique de basculer dans le domaine du sensible, de la sensation, de la description. La démarche statistique (ou quantifiable) n'est pas étrangère à cette étude, mais prend là une place bien moindre que dans les autres points évoqués précédemment. Par là même est abordé l'enjeu de la réception des œuvres. La subjectivité prend toute sa place, mais elle s'appuie sur la lecture d'ouvrages fondateurs et de travaux sur le sujet qui permettent d'affiner l'analyse. La méthodologie employée s'appuie donc sur cet appareil critique et sur l'observation personnelle, la description. Ce dialogue incessant permet ainsi de bâtir une étude sensible du corps des individus et de la façon dont il s'articule en fonction des discours autour de la sagesse, du contrôle de soi. Cette notion est centrale pendant la Renaissance et tout aussi capitale dans l'échantillon d'effigies collectées. Ainsi la maîtrise des expressions faciales ou des gestes corporels est primordial pour les individus évoluant dans les hautes strates de la société. Et par conséquent, ces politiques du « masque » et de la tenue de soi se retrouvent dans nos portraits qui se veulent être des reflets de nos humanistes.

Il convient donc de s'attacher à décrire les mécanismes de ce corps maîtrisé et de ce visage devenu le théâtre d'une bataille entre expression des sentiments et dissimulation de ces derniers.

1. Le visage et ses émotions.

Élément de définition du portrait, le visage et ses expressions sont donc des paramètres primordiaux pour déterminer s'il y a eu l'établissement d'une esthétique commune à un groupe. En détaillant le corpus, ce qui frappe c'est la grande homogénéité d'expression de nos humanistes. Il faut rappeler que pour les recueils de portraits d'hommes illustres, ces ressemblances sont d'autant plus flagrantes que les physiques, eux aussi, tendent à se rapprocher. La quasi-totalité des représentations de la galerie constituée pour ce mémoire donnent en effet à voir des lettrés avec une physionomie relativement simple et quelque peu

distante. Les visages présentent tous sans exception une grande retenue : les traits d'expression sont alors très peu visibles, voir pas du tout et laissent un visage neutre presque lissé. Le portrait du jeune Pietro Bembo par Bellini (n°15) illustre bien cette pondération. L'humaniste, portant un bonnet et un vêtement noir avec un léger col blanc, est représenté de trois quarts avec un visage impassible. Il a l'air complètement détaché du paysage en arrière-plan et semble se soucier encore moins des potentiels spectateurs, même si son sourcil droit quelque peu relevé et son regard tourné vers le haut peuvent être interprétés comme un air quelque peu interrogateur. Cette expression faciale tempérée est une constante dans le corpus. Peuvent être cités en autres exemples le portrait de Daniele Barbaro par Titien (n°20), celui de Cuspinian par Bernhard Strigel (n°37), de Jean Carondelet par Van Orley (n°81) ou bien encore celui de Pierre Canisius (n°168). Cette imperméabilité des faciès d'humanistes aux émotions découle d'une nouvelle exigence sociale qui apparaît et qui se fait de plus en plus pressante durant la Renaissance : l'idée selon laquelle l'honnête homme est celui dont « les mouvements du visage [sont] stabilisés et maîtrisés »¹. Vers la fin de notre période ces idées sont illustrées par les théories du masque du courtisan. Pour les Modernes, ce dernier permet de protéger l'« être », le « moi » qui est un bien, une possession. Être trop volubile, trop démonstratif permet au « moi » de se répandre au dehors et d'être volé². Il s'agit de ne pas perdre sa contenance en public. Se maîtriser permet ainsi aux humanistes de garder l'intégrité de leur personne. Cette pensée découle aussi des études de physiognomonie vues précédemment, car ce masque, cet air neutre et modéré est là pour empêcher le décryptage complet de sa personne, voire pour transmettre des fausses informations et ainsi rentrer dans les jeux de dissimulation et de manipulation en usage dans les différentes cours. Les portraits de nos savants s'inscrivent dans le même schéma : un visage sans expression particulière permet lorsqu'il y a exposition de l'image à un public de révéler seulement ce qui est voulu (le paraître), en protégeant la vérité (l'être). L'humaniste « socialise » ainsi son visage pour paraître aux yeux des autres. Cette apparence modérée des humanistes du corpus n'est pas sans rappeler un thème déjà abordé de l'esthétique humaniste : la sobriété. Ici, comme pour les vêtements, démesure n'est pas le maître mot. Cependant, si la société cherche à unifier la communauté de lettrés autour de la sobriété et de la modération par le biais d'une certaine codification, les humanistes prônent malgré tout la singularisation et l'élévation de l'individu. Par conséquent, leurs portraits ne peuvent donc être simplement qu'un visage inexpressif, privé de la personnalité du lettré. De plus, il ne faut pas oublier que pour les Modernes, si l'image doit immortaliser les traits, elle doit aussi faire sentir l'âme de l'individu et au début

¹ COURTINE (J.-J.), HAROCHE (C.), *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e – début XIX^e siècle)*, Paris, Payot & Rivages, 1994, p. 212.

² Ibid., p.159.

de notre période (XV^e siècle), pour les peintres, c'est le visage qui commence vraiment, au même titre que les mains et tout le corps, à devenir le siège privilégié de l'expression des émotions. Une double logique est donc à l'œuvre : il s'agit autant de dissimuler ses émotions que d'en montrer assez pour se singulariser.

Ainsi après une observation plus détaillée des visages du corpus, même si l'impression de modération demeure, la perméabilité du masque apparaît. Ce phénomène fait irruption à travers certains détails anatomiques, parmi lesquels la bouche et les yeux. Le regard par exemple va alors, grâce au talent des différents portraitistes, s'illuminer, venir capter celui de l'observateur ou au contraire se plisser, s'assombrir... Ce jeu de lumière et de forme au niveau des yeux est accentué parfois par des expressions sourcilières reconnaissables. Dans la peinture de Jean Clouet qui représente Guillaume Budé (n°85), l'érudit fronce les sourcils ce qui lui donne un air concentré ou quelque peu préoccupé. Peut-être l'avons-nous dérangé dans son travail ? Une certaine douceur émane d'autres effigies ; c'est le cas par exemple dans le portrait peint par Raphaël de Baldassare Castiglione (n°3). Dans cette dernière image, toute la sobriété et le raffinement recommandé par l'humaniste dans son traité du parfait courtisan sont visibles. Castiglione, habillé dans des tons sombres, pose le corps légèrement tourné vers la droite mais son visage barbu nous fait presque face. Le regard doux et presque amical de l'auteur italien à ses observateurs reste cependant sérieux. Une thématique similaire émerge d'un des portraits de l'Arétin par Titien (n°110) où malgré l'expression songeuse et sereine qui peut se dégager de l'attitude et du regard du poète, le peintre a réussi à garder toute la force et le caractère du personnage dans son regard. Cette impression de douceur est encore



plus flagrante dans l'effigie de Clément Marot par Corneille de Lyon (n°27, détail ci-contre). Le poète y a un air rêveur, doux presque innocent, bien différent des expressions plus dures de ses autres portraits, notamment de la peinture de Moroni (n°26) où les sourcils en accent circonflexe lui donnent une allure plus sévère, presque autoritaire : une attitude souvent mise en scène dans le corpus. Une des représentations qui laisse sans doute éclater le plus de dureté, c'est la gravure de Giulio Bonasone illustrant Achille Bocchi (n°140). L'historien de Bologne, représenté de trois-quarts vers la gauche, est tellement tourné que seule une partie de son œil droit est visible. Cet œil, justement, semble presque mi-clos tant l'humaniste fronce ses sourcils. Son regard noir et perçant indique à l'observateur où regarder. Cette impression que le regard de Bocchi nous conduit à l'endroit où il le souhaite correspond au thème des « yeux phares » qui a cours principalement au XVI^e siècle. Les yeux

sont vus comme des feux qui éclairent le corps¹ et cette idée est utilisée par les portraitistes (et les autres artistes d'ailleurs) pour construire les lignes de tensions et la profondeur de leurs œuvres. Ce socle conceptuel accompagne les artistes de la Renaissance, à des degrés divers selon leur courant artistique, leur époque, leur pays... Ainsi à travers à la fois un faisceau d'expressions modérées mais aussi des regards plus singuliers, on comprend bien que, même si les codes de représentations du visage tendent comme pour le reste vers une normalisation conduisant à une esthétique humaniste sobre, le triomphe de l'individu induit une évolution supplémentaire : la volonté d'animer les figures par des signes de la conscience, essentiellement à l'aide du regard, censé être la vitrine de l'âme. Les deux phénomènes ne sont pas antinomiques. La norme tend vers une attitude sobre et sérieuse de la part des humanistes, avec une palette d'expressions allant d'un air méditatif à renfrogné, en passant par des attitudes graves (exemple du portrait n°129 représentant Juste Lipse). Sous ce qui semble être l'établissement d'une convention pour les portraits d'humanistes (attitude digne et posée), s'expriment ainsi néanmoins des traits de caractère propres au modèle.

La personnalité des humanistes et leurs émotions trouvent aussi un refuge dans leur bouche. Se relèvent ainsi des lèvres pincées, de légères moues, mais aussi de discrets sourires qui apparaissent progressivement dans les portraits durant notre large XVI^e siècle (rappelons rapidement la révolution de la Joconde et de son sourire mystérieux réalisé par Léonard de Vinci). Les humanistes ne sourient pas à pleines dents² comme cela pourra être le cas deux siècles plus tard à l'époque des Lumières³, mais il est indéniable pour certaines représentations qu'une esquisse de sourire est présente (voir frise ci-dessous)⁴.



Le portraitiste ne pouvant dévoiler les dents, ce qui ferait mauvais genre, accentue le pli de la commissure des lèvres grâce aux ombres notamment et « dessine la sinuosité de la lèvre supérieure en l'exagérant parfois »⁵. Grâce à cette technique, une petite quinzaine de

¹ Pour plus de précisions sur ce point lire : « La puissance singulière des yeux » in VIGARELLO (G.), *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2007, p. 25.

² Montrer ses dents en société est interdit par les codes de civilité et cela est donc mal vu de le faire jusqu'à beaucoup plus tard après notre période.

³ Pour approfondir ce point sur le sourire dans le portrait au XVIII^e siècle lire : LETHUILLIER (J.-F.) « Le sourire du portrait » in GAUTHIER (A.), PROVOST (G.), *Rencontres d'Histoire*, Rennes, S.N., 2010, p. 83.

⁴ Les extraits sont tirés dans l'ordre et de gauche à droite des portraits n°16, n°84, n°118, n°119, n°120, n°161, n°52, n°53, n°72 et n°176.

⁵ LETHUILLIER (J.-F.) « Le sourire du portrait » in GAUTHIER (A.), PROVOST (G.), *Rencontres d'Histoire*, Rennes, S.N., 2010, p. 87.

portraits présentant des humanistes avec des lèvres qui s'étirent pour accueillir ces prémices de sourire (une dizaine si l'on cherche vraiment un sourire et non une petite esquisse) peuvent être dénombrés dans la galerie principale. Si le petit sourire en coin du jeune Pietro Bembo (supposé) peint par Raphaël (n°16) pourrait presque passer inaperçu, la mine réjouie de Gassendi (n°84) est bien plus perceptible étant donné que le mouvement engendré par son sourire provoque la remontée des pommettes de l'astronome français. Le sourire se distingue aussi dans trois portraits de Melanchthon (n°118 à 120) : une expression amusée se lit presque sur la figure du réformateur protestant allemand dans le n°119 tant le regard vient l'appuyer. L'attitude de Grotius (n°161), même un peu plus discrète et quelque peu dissimulée par la belle moustache claire de l'érudit, reste bien visible. Les portraits de Marguerite de Valois (n°51, 52 et 53) auraient aussi pu être pris en exemple vu que la princesse y dévoile de minces sourires de politesse. Erasme lui-même semble parfois esquisser un début de sourire (notamment visible sur le n°57, n°59 ou bien encore le n°72). L'intensité de ces différents sourires ne peut être laissée qu'à l'appréciation de chacun qui n'y verra sans doute pas exactement la même chose, car même si plusieurs degrés sont visibles dans le corpus, tous ces marqueurs restent très légers et pondérés. Durant la Renaissance, le sourire n'est pas là pour exprimer une satisfaction ou de la gaieté, c'est une marque de politesse et de civilité qui comme toutes les normes sociétales doit être emprunt de retenue et de justesse. Sourire jusqu'aux oreilles et rire, plus encore, reste mal vu à cette période où le corps est incité au silence et ne doit rien laisser échapper, notamment des bruits tels que les rires¹.

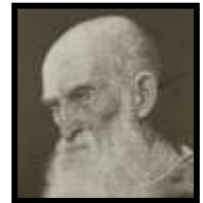
Le visage des érudits du XVI^e siècle devient donc le terrain d'un jeu de communication-distanciation². Les expressions modérées, qui sont principalement sérieuses et concentrées, s'autorisent parfois des mimiques et des regards plus révélateurs : les émotions et la personnalité de l'humaniste apparaissent alors plus nettement. Autre élément de différenciation à prendre en compte : l'orientation et les mouvements amorcés par leur tête. En effet, l'impression, qui se dégage d'un portrait où le visage est dirigé vers le bas n'est absolument pas la même que celle ressentie face à une représentation où l'humaniste la relève ou l'incline. Ainsi Francisco de Holanda, dans son traité consacré à l'art de tirer au naturel³, est un des premiers à souligner l'importance des nuances dans ces positions du visage et donne plusieurs exemples. Pour lui, la tête relevée, qu'il qualifie de « très difficile et noble », donne bien souvent une impression hautaine au sujet. Il est difficile de trouver des effigies de ce genre dans le corpus principal. La gravure de Jean de Laon représentant Simon Grynaeus

¹ COURTINE (J.-J.), HAROCHE (C.), *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e – début XIX^e siècle)*, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 213.

² CORBIN (A.) (dir.), *Histoire du corps de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Ed. Seuil, 2005, p. 158.

³ HOLANDA (F. de), *Do tirar polo natural*, Lisbonne, Livros Horizonte, 1984.

(n°208) est peut-être l'une de celles qui s'en rapproche le plus. Le théologien humaniste a la tête légèrement campée vers l'arrière, ce qui peut effectivement lui donner un petit air distant combiné à son regard franc et aux traits de son visage tirés. Néanmoins, l'arrogance n'est pas un marqueur très répandu. La palette d'expression touche plutôt à la retenue. Cependant, le port de tête reste souvent droit et fier et évoque là encore l'exigence d'un certain maintien, d'une tenue digne en public. La position de la tête peut induire d'autres traits de caractère propres à l'humaniste représenté ; toujours selon Francisco de Holanda, avec une tête inclinée le sujet paraît d'une modestie bienséante ou d'une douceur insinuante. Mais cela peut aussi comme dans l'effigie du cardinal Pietro Bembo (n°12) faire ressentir l'âge : l'humaniste penché en avant semble effectivement se voûter sous le poids des années. Une tête penchée de côté, elle, confère au modèle un air plus attentif et rigoureux. C'est d'ailleurs cette impression qui se dégage du portrait d'Alexander Achillinus par Amico Aspertini (n°176) : le lettré la tête penchée vers la gauche et l'air concentré semble effectivement prêt à nous donner toute son attention. Le geste de sa main vient renforcer ce sentiment. Les expressions individuelles pourraient être détaillées à l'infini quasiment, mais c'est bien l'ordonnancement collectif de notre échantillon qu'il convient d'examiner pour repérer la mise en place d'une normalisation. À la volonté de singularité répond l'adoption de normes courantes à la Renaissance qui instituent un contrôle des expressions et des émotions. Les visages calmes et sérieux présentent donc une grande homogénéité et restent le lieu d'une bataille discrète entre socialisation et individualisation du modèle. Cette obsession du contrôle ne s'arrête d'ailleurs pas au visage et déteint, s'étend aussi à l'ensemble du corps.



2. Statique et gestuelle.

La posture des lettrés et leur gestuelle sont un langage à elles seules. Elles demandent donc à être décryptées. Léonard de Vinci était sensible à cette communication non verbale. Il expliquait que les peintres devaient non seulement décrire l'aspect physique du modèle, mais aussi peindre son âme telle qu'elle transparaissait dans ses gestes : « le bon peintre a essentiellement deux choses à représenter : le personnage et l'état de son esprit. La première est facile, la deuxième est difficile, car il faut y arriver au moyen des gestes et des mouvements des membres »¹. En l'espèce, les artistes de la galerie ont apporté différentes réponses à cette question.

¹ VINCI (L.), *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, p.246.

En effet, le corpus dévoile une majorité de portraits où le modèle est statique et où la sensation que l'humaniste pose est très prégnante. En effet, 178 portraits sur les 211 représentations de lettrés identifiés (soit 84,4%)¹ sont des effigies où le sujet ne semble pas réaliser une action spéciale en dehors de la pose. Cela implique que 33 portraits (soit 15,6%) dépeignent des érudits en action : ils peuvent alors être surpris dans une action de leur quotidien ou bien paraissent avoir stoppé leur activité pour accueillir l'observateur. Poses statiques et en activité sont deux catégories qui livrent toutes deux des informations notables². Tout d'abord la surreprésentation des portraits sans action permet d'énoncer une conclusion sous forme de lapalissade : l'effet de mouvement n'est pas le but recherché des représentations de lettrés au XVI^e siècle. Dit autrement, cette « inaction » s'impose comme un canon de ces effigies : un constat qui peut s'expliquer d'une part par la difficulté qu'entraîne ce genre de représentations (difficultés techniques, taille du tableau souvent plus grand, répercussion sur le prix...) et d'autre part, par le fait que cette forme nourrit le fond du message, toujours lié à cette sphère du sérieux et de la sagesse. Les exemples de ce type d'effigies ne manquent pas. Aussi bien le premier portrait du corpus de Baldassare Castiglione (n°1) que la dernière effigie collectée, représentant Michel de l'Hospital (n°211), rentrent dans cette catégorie. Les humanistes peints plus ou moins de trois-quarts paraissent figés par les coups de pinceaux des portraitistes. Ces deux érudits, comme la majorité des humanistes représentés de façon statique, semblent plonger dans un repos méditatif et sérieux en attendant de reprendre le cours de leur vie habituelle. Ces différentes représentations « immobiles » font penser à un cliché à un instant T. Un rapprochement avec nos photos d'identités actuelles peut d'ailleurs être effectué : position légèrement tournée, les épaules détendues, un sourire inexistant ou très léger... Lorsque les mains sont visibles, elles sont alors très souvent posées l'une sur l'autre ou les doigts croisés comme c'est le cas dans le portrait de Castiglione peint par Raphaël (n°3, reporté ci-contre). Les mains de l'auteur italien, qui sortent des rabats noirs des manches en velours gris bouffantes, sont croisées et expriment à la fois la maîtrise de soi aristocratique et la maîtrise des sentiments. L'attitude noble et contrôlée vient parachever l'expression de l'ensemble du tableau. Ce portrait reste un exemple parfait de la volonté de



¹ Il est intéressant de noter que lors du M1 pour 120 portraits, on obtenait un pourcentage de 82%. L'écart a donc peu évolué, cela peut permettre de penser qu'il s'agit d'une évaluation correcte et que si l'on avait collecté plus de portraits, ce pourcentage se maintiendrait dans ces environs.

² Les portraits représentant des actions spéciales telles qu'écrire, lire... seront traitées dans la troisième partie de ce mémoire.

sobriété, de modération et de contrôle de soi du modèle... Il illustre aussi que tous ces portraits s'inscrivent dans les normes de l'esthétique choisie par les humanistes : on y discerne simplicité de l'attitude et de la posture, ainsi qu'une économie de gestes. Aucun mouvement ne se dessine sans raison. Les humanistes respectent donc les codes de leur société dérivés des traités de physiognomonie qui rappellent que la modération est un impératif moral essentiel et que des formes corporelles moyennes (c'est-à-dire non excessives, modérées) sont le signe extérieur d'une telle vertu¹.

Cette attitude sereine découle aussi de la composition globale du tableau. Dans l'échantillon, plusieurs humanistes sont dépeints sur un fond paysager ou alors dans une pièce ayant une ouverture sur ce paysage. Cependant, et c'est le second élément à remarquer pour ce type de portraits, il y a la plupart du temps une véritable déconnexion entre le modèle et le paysage qui se trouve en arrière-plan. L'humaniste ne semble pas appartenir à l'endroit où il se trouve, comme si son image avait été reportée sur le fond. On peut citer comme exemples les portraits de Pietro Bembo par Bellini (n°15, reporté ci-contre) et Raphaël (n°16) ou encore l'effigie de Jean Carondelet (n°79). Cette absence d'interaction entre la figure et le lieu peut s'expliquer en partie : la figure du modèle est apposée sur un fond paysager qui n'existe pas toujours dans la réalité (souvent dans ces représentations, on trouve des paysages idéalisés et / ou symboliques) et donc par conséquent, l'humaniste ne peut pas complètement s'y fondre. Ce détachement du modèle par rapport à l'arrière-plan vient accentuer le sentiment d'une pose de réflexion, de méditation. Les combinaisons de paysages observés en arrière-plan sont multiples, mais tout comme pour le paramètre de l'âge par exemple, elles ne semblent pas influencer sur les postures et les attitudes qui sont données à voir. De plus, même si les savants semblent, dans ce type de portraits, un peu déconnectés du monde qui les entoure, cela n'implique pas forcément un vide complet autour d'eux. L'humaniste au repos peut ainsi apposer ses mains sur un support, sur un livre ou même en tenir un : des éléments qui rattachent encore bien souvent aux notions de travail et d'intellect.



Enfin, la posture de l'humaniste « sage » est renforcée par un dernier point : l'emprunt de conventions liées au port de tête et aux poses, à un autre groupe reconnaissable et facilement identifiable de la société que sont les grands dignitaires de l'Église tels que les Papes ou les cardinaux. En effet, un nombre restreint, mais significatif, de portraits du corpus installe les humanistes en position assise. Pour certains d'entre eux, on dénote une véritable

¹ COURTINE (J.-J.), HAROCHE (C.), *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e – début XIX^e siècle)*, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 212.

référence aux portraits de cardinaux ou de papes assis et « trônant » dans de larges fauteuils. Bien entendu, pour le portrait de Pietro Bembo (n°13) par exemple, cela s'explique par le fait qu'il soit un cardinal à cette période. Mais cette position de dignité devient un motif récurrent dans d'autres portraits tels celui de Carlo Sigonio (n°23) par exemple qui, bien que se trouvant dans son cabinet, se trouve dans une posture très similaire à celle du cardinal Bembo. Les effigies de Floriano Moratti (n°18) ou bien encore de Daniele Barbaro (n°21) peuvent également être mentionnées. En se faisant immortaliser dans des poses similaires à celles que pouvaient prendre dans leurs représentations les Papes ou autres grands dignitaires de l'Eglise, l'humaniste réinvestit ainsi l'impression de dignité et de solennité que les Modernes avaient assimilée à ce genre de poses. Ce mouvement d'imitation peut aussi laisser penser à une sorte de sacralisation de l'humaniste ou en tous les cas de la sagesse qu'ils incarnent, sans pour autant y intégrer une quelconque connotation religieuse liée au sacré (sauf pour les humanistes impliqués dans la vie religieuse tels Bembo, Bessarion...). Les humanistes ont réussi à se réapproprier une posture qui n'est pas la leur à l'origine, en ne gardant que la symbolique qui visait à « sacraliser » leur sagesse, et non leur rapport à la religion, car comme on l'a vu, l'humanisme tend à promouvoir le détachement de l'homme par rapport à celle-ci.

Traditionnellement les poses hiératiques, en majesté, composent le vocabulaire iconographique de la représentation des princes. Ici les postures des humanistes adoptent ce langage mais en le réinterprétant au travers du cardinal Bembo, de Florian Moratti, etc. Passer en revue ces attitudes permet de révéler et de mettre en lumière toute la dignité de l'homme, de l'humaniste.

Les corps des hommes de lettres figés par la peinture, le dessin ou la gravure expriment par ses différentes attitudes, le sérieux, la sagesse et la dignité des humanistes. Il est remarquable de noter, que sans artifices, sans tout le décorum et le lexique iconographique propre aux lettrés qui a pour fonction de symboliser le travail intellectuel, l'attitude digne et honorable de ces personnes se relève tout de même et rejoint cette thématique. La sagesse et le sérieux transpirent de leurs postures et cela évite d'avoir à recourir systématiquement à toute la symbolique pourtant existante et présente dans certaines représentations. Cette symbolique est utile, certes, car elle permet de faciliter l'identification du personnage, peut-être plus rapidement et plus sûrement qu'avec la simple impression qui se dégage de l'attitude, mais pour autant, elle formerait presque un contrepoint. Finalement, telle une figure musicale consistant à superposer plusieurs lignes mélodiques, la symbolique et le décorum ne viendraient que ponctuer ce qui était déjà installé sur la toile : les livres, le mobilier ou encore la plume viennent ainsi répondre à l'air pénétré, concentré et serein de l'humaniste. Cette sagesse, qui se devine sous les airs et attitudes des lettrés, est d'ailleurs présente aussi bien

dans les portraits d'humanistes d'âge mûr que dans ceux des plus jeunes. Elle est une constante qui reste invariable, même lorsque, simultanément, le paramètre de l'âge, lui, varie. On peut donner comme exemple, celui du portrait de Grotius ou de son vrai nom Jean Hugo de Groot à l'âge de 15 ans (n°160, reporté ci-contre) où ce dernier présente fièrement aux spectateurs le médaillon avec le portrait d'Henri IV, présent du roi, qui est retenu par un imposant collier à double rang. Représenté de trois-quarts, le buste légèrement tourné vers la droite, l'adolescent aux yeux et cheveux clairs porte un vêtement élégant avec une fraise bordée de dentelles¹. La posture du jeune humaniste, le bras droit appuyé sur la hanche, traduit bien ce maintien et cette dignité figurant dans la plupart des représentations des hommes de savoirs. De plus, les yeux froncés de Grotius lui donnent un regard où l'on ne distingue pas la candeur de l'enfant, mais bien déjà la concentration et la résolution de l'érudit. Il semble donc que ce trait, cette posture du visage, en même temps que ce trait de caractère, forge la mise en scène de la figure d'un lettré érudit et réfléchi.



Cette focalisation faite sur le corps et le visage de nos hommes de lettres amène à identifier des archétypes et des champs lexicaux de l'iconographie humaniste : les paramètres décisifs sont ceux du contrôle et de la modération. Tous ces portraits, notamment les effigies où les lettrés ne sont pas en « action », révèlent l'obsession d'une maîtrise des moindres parties de leur corps (comme de leur visage par ailleurs) pour transmettre à l'observateur de l'image un message respectueux des normes de la société de l'époque qui demandent aux hommes vertueux de maîtriser leur corps. Le deuxième mot-clé est sans doute modération, car s'il y a un contrôle il n'est pas absolu. Si les portraits et les corps paraissent figés dans leur globalité, les parties précédentes ont montré que l'individualisation faisait irruption : gestes discrets des mains, des yeux, sourires... Enfin, pour compléter ce tableau du paraître général de l'humaniste, les termes de sagesse et de dignité semblent les plus appropriés...

C'est cette double démarche de normalisation et d'individualisation que l'étude du corps aura permis de mettre à jour. À la naissance de ce mouvement intellectuel humaniste répond la création de ce langage pictural s'appliquant aux lettrés. C'est ainsi que sont mises en avant les parties du corps telles que la tête et les mains, liant métonymiquement l'humaniste à son travail de réflexion et d'écriture. Sa singularité est permise par des particularités physiques naturelles ou accentuées telles que la barbe, les rides ou autres signes

¹ REDIER (T.), BEAUD-GAMBIER (M.-J.), *Portraits singuliers. Hommes et femmes de savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris, coll. « Le miroir des humanistes », Les Belles lettres, 2007, p.141.

distinctifs. À cela se rajoutent les mimiques, la posture et les vêtements qui reflètent, autant que des objets symboliques, le rang social et le milieu dans lequel évoluent nos lettrés. Le corps vêtu donne ainsi au corps physique, déjà socialisé par le contrôle de la posture, une représentation codifiée marquée par les impératifs d'une époque et d'une société¹.

¹ « Le corps vêtu : signification du costume à la renaissance » in CEARD (J), FONTAINE (M.-M.), MARGOLIN (J.-C.), *Le corps à la Renaissance. Actes du colloque international d'études humanistes*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 94.

PARTIE 3 : Les portraits, une vitrine de l'humanisme.

Sobriété, sagesse, sérieux dominant donc le lexique iconographique des portraits d'humanistes. Ces qualités transparaissent au travers des traits du visage, des postures et des vêtements. L'attention portée au corps de l'individu est alors capitale pour les peintres. En effet, les Modernes voyaient et voulaient le portrait comme un reflet de leur personne, une image d'eux-mêmes qui pourrait les remplacer auprès de leurs proches durant leur absence temporaire ou définitive. Ainsi, pour assurer au mieux la fonction mémorielle, la représentation du lettré devait être la plus réaliste possible. Mais la fonction exemplaire, elle, requiert d'autres caractéristiques. Pour que les portraits deviennent des images éducatives, elles doivent effectivement révéler aux hommes ce qu'ils doivent faire pour ressembler à ces personnages illustres. Pour cela, il faut se déplacer de la pose vers l'action : il s'agit de surprendre l'humaniste au travail et de décortiquer les contacts qu'il entretient avec l'environnement qui l'entoure. Si la sagesse et la dignité transparaissent déjà au travers de la personne du lettré et de ses vêtements, un rappel des valeurs prônées par la communauté des érudits se retrouve aussi dans le décor. Via ce dernier est également évoqué de façon plus ou moins explicite le travail accompli par ces hommes de lettres, ainsi que leurs différentes activités intellectuelles. Car loin de ne vanter que les mérites de l'homme, les portraits se veulent aussi des vitrines de la culture humaniste dans son ensemble.

Cette construction met en exergue une nouvelle thématique, celle de l'émergence de la période antique ou de ses références dans les représentations. La Renaissance comme rupture avec la période précédente... En effet, ce large XVI^e siècle est une période de bouleversements marquée par un phénomène notable : un retour aux sources. Tous les moyens sont bons pour faire sortir les hommes de l'âge « gothique » et « barbare », termes qu'employait notamment Lorenzo Valla. Car si les Modernes veulent renaître des cendres de leurs prédécesseurs, c'est qu'ils croient que l'époque précédente a été « ensevelie dans les ténèbres de l'ignorance »¹. Le retour aux sources est le moyen trouvé pour combattre « les lacunes du Moyen-Âge ». Les lettrés prennent comme modèles l'Antiquité et ses penseurs mais n'oublient cependant pas leur identité. Le cocktail est donc subtil entre emprunts à la période antique et introduction de nouveaux concepts. Si les philosophes et penseurs antiques demeurent pour tous des hommes brillants et mémorables, tous les lettrés de la Renaissance ne voient pas en eux des « autorités incontestables »². À travers l'image transmise par les portraits d'humanistes, la civilisation de la Renaissance, civilisation de l'écrit en premier lieu, dévoile ses différentes facettes et les thèmes qui lui tiennent à cœur.

¹ JOUANNA (A.), *La France de la Renaissance*, Paris, Perrin, 2009, p.23.

² LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, p. 108.

I-/ L'Antiquité comme référence.

Humanisme et Antiquité, deux mots souvent associés. Pour les lettrés, le XVI^e siècle¹ est en quelque sorte la continuité logique de la grande époque antique. La renaissance de cette dernière passe, pour les humanistes, notamment par un grand inventaire de tout ce qui subsiste de la période. Cependant, le Moyen-Âge a existé et son empreinte sur les populations, leurs mentalités et leurs réflexions ne peut être totalement effacée. Par conséquent, le retour en arrière que réclament et amorcent les érudits est plutôt une remise à jour, une rénovation avec améliorations. Le présent ne peut être une réplique exacte du passé. Si l'Antiquité reste une des sources majeures d'inspiration des humanistes, ainsi qu'un thème récurrent de leurs créations, un certain nombre de Modernes y voient un modèle qui peut, voire qui se doit d'être dépassé. Ainsi, il n'est pas surprenant de retrouver, dans l'image que les humanistes transmettent à travers leurs portraits iconographiques, cette double vision des siècles antiques.

A/ L'ombre des anciens.

L'aura des anciens, leurs actions, leurs œuvres constituent un substrat dans lequel les portraitistes de la Renaissance puisent pour proposer une image type des humanistes. Les revendications de filiation avec l'Antiquité permettent aux artistes, par le biais de différents processus, de faire de la mythologie des anciens, le socle sur lequel peut être construit un nouveau panthéon, celui de la République des lettres. C'est d'abord par une association avec les « autorités » de l'Antiquité que s'effectue la liaison entre les deux époques. Ce procédé utilisé par les humanistes et leurs portraitistes fait planer l'ombre des anciens sur quelques portraits du corpus. Les lettrés du XVI^e siècle se construisent une image avec des références à leurs modèles. L'empreinte des philosophes grecs et romains, des pères de l'Église, mais aussi de leurs ouvrages et de leurs sources d'inspirations s'inscrit alors, de façon plus ou moins évidente, dans les diverses représentations.

1. Imiter le philosophe.

La référence aux anciens passe d'abord par un jeu d'imitation. En effet, comme les analyses précédentes le montrent, il existe des similitudes physiques entre les humanistes de la Renaissance et leurs modèles. Dans la littérature gréco-romaine, on croise régulièrement l'archétype du philosophe à longue barbe par exemple. Ainsi Plutarque décrit dans la Vie de Phocion « un *certain Archibiade, surnommé le Laconiste, qui portait la barbe extrêmement*

¹ Voir le XV^e siècle pour les Italiens.

longue, s'habillait toujours d'un manteau grossier et affectait un air sombre »¹. Cette description n'est pas sans rappeler un des signalements type des lettrés donnés plus tôt. L'apparence physique barbue et l'air grave et sérieux ne sont pas les seules caractéristiques que les savants semblent avoir copiées ; des emprunts vestimentaires à leurs modèles se relèvent également. Sans évoquer la volonté des penseurs des deux époques de s'habiller de façon sobre et simple, il faut quand même rappeler que certains des portraits comme ceux de Clément Marot (n°32 – n°33 – n°35) ou bien des humanistes italiens du début de la période dépeignent les humanistes habillés avec des toges à la mode antique. Le renvoi ne peut être plus clair. Cette redondance entre les apparences des philosophes de l'Antiquité et des humanistes de la Renaissance permet déjà aux observateurs avertis de l'époque d'effectuer un rapprochement et des comparaisons évidentes. Mais l'imitation va même plus loin, puisque parfois les hommes de lettres du XVI^e siècle choisissent un nom de plume empreint d'une forte connotation antique tels que Mélanchthon ou bien encore Agricola². Certains humanistes cherchent donc à faire revivre la mythologie des anciens au travers de leur propre personne. Mais l'évocation des anciens est parfois plus discrète, plus symbolique. La focalisation est alors externe. C'est l'environnement, au sens large ce qui entoure le lettré, qui accroche l'œil du spectateur et qui nécessite une analyse.

2. Sénèque ou le modèle de Juste Lipse.

Les sources d'inspirations que sont les modèles et leurs œuvres sont alors évoquées par le biais d'éléments plus palpables de l'environnement et non plus par l'intermédiaire de l'humaniste en personne. Les effigies concernées se trouvent toujours associées à un décor relativement complexe ou à tout le moins plus fourni. En effet, les fonds unis laissent peu de solutions élégantes aux peintres pour intégrer différents objets et contenus. Tout d'abord, le moyen le plus évident de faire référence à un ancien, c'est de le faire apparaître. C'est ainsi qu'une des représentations du corpus dévoile « l'autorité » en personne ou plutôt en sculpture. En effet, dans le portrait n°128, qui dépeint Juste Lipse et ses élèves (tableau de Pierre-Paul Rubens aussi connu sous le nom : *Les quatre philosophes*), un buste de Sénèque surplombe l'espace de travail du petit cercle de lettrés (voir à droite). La sculpture, censée représenter le philosophe stoïcien³, est perchée dans une niche à droite de la pièce où se trouvent également quatre tulipes. Ici, ces dernières sont utilisées



¹ PLUTARQUE, *Vies des Hommes Illustres*, Phocion, X.

² LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, p.97.

³ Il s'agit en fait d'un faux. Voir p. 116.

comme métaphore du côté éphémère de la vie, qui fait référence à deux éléments tout aussi importants l'un que l'autre pour la compréhension du tableau. Il s'agit dans un premier temps de rendre hommage aux morts récents qui sont figurés dans le tableau : Philippe Rubens (le frère du peintre) et Juste Lipse, leur maître. Sur les quatre fleurs, deux d'entre elles sont ouvertes et deux sont fermées. Ces dernières évoquent peut-être les disparus. Les tulipes seraient alors là pour suggérer les différents cycles de la vie et de la mort de chaque personnage du tableau. Ce n'est peut-être que le hasard, mais les deux tulipes qui sont fermées sont celles du milieu, positions aussi occupées par les deux lettrés décédés. Mais ces quatre fleurs fragiles placées à côté du buste sont aussi une référence à une œuvre de Sénèque qui se nomme « La brièveté de la vie », un dialogue écrit en 49 après Jésus Christ, où le philosophe explique que pour atteindre le bonheur, il faut consacrer son temps à la sagesse et non le perdre en activités stériles et inutiles. Pour Sénèque, la vie n'est pas trop courte, c'est nous qui la perdons en ne l'utilisant pas à bon escient. Le renvoi à la vie studieuse de Juste Lipse est ici évident. Tisser la filiation avec un ancien, en l'occurrence ici Sénèque, s'effectue grâce à trois procédés. Pierre-Paul Rubens (ici commanditaire et portraitiste) a choisi d'évoquer le stoïcien par trois intermédiaires : son buste sculpté, les tulipes renvoyant à une de ses œuvres, mais aussi un autre de ses ouvrages que le groupe d'humanistes semble être en train d'étudier. Juste Lipse, l'index posé sur le livre ouvert devant lui, paraît être en train de commenter un passage ou bien questionne-t-il ces élèves sur ce dernier ? Le choix du philosophe antique n'est pas un hasard. Sénèque a été retenu car il est en quelque sorte le maître à penser de Juste Lipse. C'est en s'imprégnant de sa pensée que l'humaniste néerlandais donne naissance au courant du néostoïcisme. Ce tableau des quatre philosophes est donc le parfait exemple de la volonté d'introduire une trame sous-jacente aux thématiques fortes du portrait d'humaniste : il s'agit d'exposer la source d'inspiration majeure qu'a été Sénèque pour ce groupe de lettrés. Les différents objets agissent comme révélateur : leur valeur métonymique est immense. Elle permet d'amener le spectateur à décrypter le substrat culturel qui se dégage des portraits du corpus. L'arrière-plan des effigies devient la clé pour comprendre l'arrière-plan culturel dans lequel évoluent ces humanistes de la Renaissance.

3. L'héritage mythologique.

Un des renvois iconographiques redondant devient alors le livre (compris comme étant une œuvre littéraire antique) et ce qui l'entoure. Les anciens s'incarnent ainsi dans leurs travaux, leurs écrits... Les ouvrages antiques servent alors de liaison « intellectuelle » entre les hommes de lettres du XVI^e siècle et les auteurs de la période antique. Ce procédé est utilisé par exemple dans le portrait n°41 qui dépeint Ugolino Martelli. En effet, le portraitiste

Agnolo Bronzino a décidé de peindre le jeune Florentin à l'air grave et songeur, alors âgé d'environ dix-sept ou dix-huit ans, alors qu'il vient de stopper sa lecture en grec du chant IX de l'*Illiade*. Comme Juste Lipse dans l'exemple précédent, il pointe du doigt l'endroit où il s'est arrêté, mais peut-être plus ici pour mieux reprendre après son interruption. Là encore, le texte que lit le jeune lettré n'est pas anodin. Cette épopée homérique qui raconte la guerre de Troie a comme « suite », dans la littérature antique, l'*Énéide* de Virgile, une œuvre que l'humaniste



porte l'inscription « MARO », c'est-à-dire Virgile. La mention de ces deux références littéraires antiques démontre la passion du lettré pour ces œuvres, mais elle dit aussi beaucoup de son époque. En effet, pour les contemporains, elles sont aisément décryptées et placent le spectateur sur le terrain de l'histoire ancienne de Rome

et de l'Italie. En effet, à l'époque, l'*Illiade* et l'*Énéide* étaient encore considérées comme des preuves historiques valables. L'influence de ces deux ouvrages antiques sur la Renaissance a été énorme, ils furent une source d'inspiration majeure pour les poètes et dramaturges humanistes. L'iconographie témoigne de la grande familiarité intellectuelle entre les sources d'inspirations de ces deux catégories d'érudits. Le pont entre ces deux cultures est construit par l'intertextualité, mais l'emprunt aux sources antiques est parfois plus précis, ainsi dans deux effigies d'Érasme (n°57 et n°72), il n'y a pas une référence à un ouvrage mais carrément à un personnage : Héraclès ou Hercule. Dans le portrait peint par Holbein (n°57), le livre fermé, sur lequel Érasme repose ses mains, porte en plus de la mention du nom de l'humaniste



l'inscription « *HPAKAEIOI PONOI* ». L'œuvre de l'humaniste est alors comparée aux douze travaux d'Hercule (on trouve ainsi parfois comme traduction : les douze travaux herculéens d'Érasme de Rotterdam¹).

Il ne s'agit plus ici d'un simple renvoi à l'Antiquité, en effet Érasme a choisi d'attribuer à cette histoire une connotation plus moderne, une morale qui s'applique à la culture humaniste. D'ailleurs cette inscription est une référence claire à l'adage n°2001 qui est consacré aux « travaux d'Hercule » et qui se trouve dans l'œuvre d'Érasme la plus célèbre à l'époque, les *Adages*. Ce long adage invite le lecteur à renoncer aux plaisirs ordinaires, à n'épargner « ni l'apparence du corps, ni le sommeil, ni la santé », à « vieillir prématurément, à mépriser

¹ BEYER (A.), *L'Art du portrait*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2003, p. 122.

sa vie, de façon à susciter contre toi la haine de la plupart des gens, et surtout leur envie ». Pour accomplir cela, il faut être « un Hercule par l'esprit, capable de tout faire et de tout supporter » (Adage n°2001). Redécouvrir les mots anciens et authentiques constitue un travail herculéen qui contraste pourtant avec les mains au repos du lettré. L'utilisation de la mythologie par Érasme est ainsi beaucoup plus personnelle, plus ciblée, elle vient servir sa propre réflexion. Le héros surhumain contribue ainsi au prestige de la culture humaniste, en opposant la force du corps à celui de l'esprit. En inscrivant donc « les travaux d'Hercule » sur les ouvrages présents dans ses deux portraits, Érasme valorise son travail littéraire par l'intermédiaire d'un personnage issu de l'Antiquité et qui était « familier » des anciens. En définitive, plus que les maîtres à penser des humanistes, plus que la personne elle-même, ce qui est représenté ce sont les sources d'inspirations communes (même si utilisées différemment), l'environnement culturel des anciens et leurs pensées que les humanistes se sont réappropriés via les œuvres des premiers. Ces quelques exemples révèlent aussi, que l'émergence des anciens, des modèles de nos humanistes est forte dans le corpus, même si elle ne se traduit pas dans toutes les représentations par la même intensité. Si l'aspect physique et vestimentaire est courant, l'incorporation d'éléments qui renvoient spécifiquement aux philosophes antiques est plus rare. De fait, pour faire ressentir l'impact des siècles antiques sur la culture humaniste, les portraitistes s'écartent donc de la personne du lettré et concentrent alors leur travail sur l'environnement. Le décor dévoile alors le retour à une mode, une esthétique architecturale et décorative antique.

B/ Le réveil d'un art à l'antique.

Plus qu'un retour à l'art antique, le corpus permet d'observer la naissance d'un art à l'antique¹. L'imitation n'est pas totale, il s'agit en fait d'une nouvelle perspective artistique. Comme dans la majorité des domaines à la Renaissance, les penseurs se laissent des marges de liberté et s'autorisent à innover. L'image des humanistes se construit donc grâce à un métissage réinterprétant certains éléments architecturaux et décoratifs antiques qu'ils connaissent d'une part par les traités théoriques, comme celui de Vitruve redécouvert au XV^e siècle et d'autre part par les vestiges de la période. L'échantillon de représentations collectées rappelle cette familiarité qu'entretenaient les hommes de lettres du large XVI^e siècle avec la nouvelle mode de construction à l'antique. Sur les 49 portraits présentant un arrière-plan et un décor travaillé (sont retirés pour ces statistiques les fonds unis notamment), 14 d'entre eux offrent à voir des éléments d'inspiration antique, c'est-à-dire un peu plus de 28% (28,6% pour

¹ LEMERLE (F.), PAUWELS (Y.), *L'architecture à la Renaissance*, Paris, Flammarion, réed. 2005, p. 9.

être précis). Une réelle présence de l'Antiquité donc, mais pas non plus une omniprésence. Ce phénomène s'explique en partie par l'objet portrait lui-même et sa réalisation : plus l'arrière-plan et le décor sont travaillés, plus le prix de l'œuvre augmente. Ainsi dans la grande majorité des cas, l'humaniste pose dans un décor exigu ou bien celui-ci semble restreint par le cadre du portrait, empêchant alors la mise en scène d'éléments architecturaux plus importants. Ce léger pourcentage tient aussi à la façon dont s'impose cette mode antique : la diffusion et l'interpénétration de ces « nouveaux » principes se font peu à peu et à des degrés divers selon les décennies et les régions. Pour les Modernes, l'art architectural antique n'est pas une « brusque découverte éblouie » mais une « assimilation progressive et inventive »¹. Les architectes de la Renaissance et les divers artistes ne font pas que reproduire l'Antiquité, ils la réhabilitent en fonction d'eux, de leurs nouveaux goûts et besoins...

Ces éléments architecturaux et décoratifs d'inspiration antique infusent l'échantillon de portraits collectés, mais ils ne le phagocytent pas entièrement, en raison des obstacles qu'on vient de décrire. La quinzaine d'effigies qui en comportent vaut donc surtout pour ce qu'elles représentent un certain idéal. L'ensemble est relativement homogène et comporte certains leitmotifs visuels. Ces derniers permettent dès lors de bâtir une typologie. L'élément architectural le plus récurrent du corpus, c'est la colonne et ses « dérivés » tels que les pilastres ou encore les piliers. En effet, ses différents éléments architecturaux sont présents dans dix portraits sur les quatorze. En cela, ces représentations collent à l'air du temps puisque c'est à cette période que les architectes, sous l'impulsion première de Brunelleschi, entament un retour vers les colonnes délaissées par le style gothique de la mode médiévale. Ces supports antiques ne sont pas utilisés de la même façon par les portraitistes selon les représentations. Alors que Benedetto Varchi (n°7, voir ci-contre) a le coude gauche qui repose sur la base ou le dé plus exactement de la colonne, la plupart d'entre elles ne profitent pas toujours d'une interaction avec le lettré et participent seulement à l'embellissement du décor. Ce phénomène s'observe, par exemple, dans les portraits n°9, 21 et 112. Cependant, pour ceux du cardinal Bessarion (n°9) et de Vittorino da Feltre (n°112), qui appartiennent à la même « série », la colonne tient aussi un rôle de délimitation de l'œuvre. Autres détails qui peuvent être relevés : la quasi-totalité des colonnes apparaît comme étant faites de marbre blanc veiné



(voir détail portrait n°7 à gauche) et elles semblent être souvent situées dans des pièces intérieures. De plus, dans les deux portraits où la colonne est visible sur toute sa hauteur et pas seulement dans sa partie inférieure, on distingue un

¹ Cité dans JOUANNA (A.), *La France de la Renaissance*, Paris, Perrin, 2009, p. 134.

chapiteau composite semblant marier les volutes de l'ordre ionique à la corbeille de feuilles d'acanthé de l'ordre corinthien. Marbre blanc veiné, volutes, feuilles d'acanthé..., des caractéristiques qui démontrent la volonté d'atteindre le « beau », le « joli ». Car c'est un point à retenir, ce retour à un art à l'antique participe avant tout à la recherche de la belle esthétique et de l'harmonie, laissant ainsi un peu de côté la technique et la prouesse qui étaient visées par le style gothique. Ce raffinement se distingue par le respect des proportions, de la symétrie, du juste espacement et de l'horizontalité. Ce dernier principe vient faire face à la pensée verticale de la période précédente dominée par le style gothique qui était un art destiné à Dieu et qui essayait donc de s'élever vers lui. Le retour à l'horizontalité par le biais de la perspective durant la Renaissance organise l'espace (ville, bâtiments, mais aussi tableaux et portraits) pour le regard de l'homme et non plus pour celui de Dieu. Ce phénomène est intimement lié aux idées humanistes qui cherchent à mettre l'homme au centre des préoccupations. Ces nouveaux principes se retrouvent dans l'échantillon. Ainsi la recherche de perspective a déjà été évoquée par exemple par l'intermédiaire de la ligne de fuite très visible du portrait de Floriano Moratti par Prospero Fontana (n°18) : cette grande innovation progressive de l'époque permet de donner une impression de profondeur dans les œuvres, elle est notamment théorisée par Léon Battista Alberti dans son traité sur la peinture¹ en 1435. Quant à l'attention portée aux ornements des piliers et des pilastres, elle vient aussi renforcer ce sentiment d'une esthétique plaisante. En effet, on l'a dit plus haut même si les colonnes sont majoritaires, d'autres supports du même genre sont visibles dans la galerie de portraits. Ainsi plusieurs piliers apparaissent dans les représentations d'Érasme (n°57, n°67 et n°68), mais aussi dans les gravures représentant Ulrich von Hutten (n°75 et n°76). Là aussi, comme pour les colonnes, l'ornement de ces éléments architecturaux varie. Certains chapiteaux sont beaucoup plus élaborés que d'autres. Si les piliers qui se trouvent à l'arrière de la structure dans le portrait n°76 de Von Hutten sont terminés par des chapiteaux à simples volutes (se rapprochant par là plutôt de l'ordre ionique), ceux qui sont peints dans l'effigie n°57 d'Érasme sont bien plus raffinés et mettent même en scène une créature qui semble sortir tout droit de la mythologie antique². De plus ces deux pilastres viennent appuyer la comparaison qui est en action dans ce portrait entre Érasme et Hercule (voir sous-partie précédente). Le fait qu'ils ne supportent aucun entablement a conduit les historiens à les rapprocher de l'iconographie herculéenne : ils sont alors interprétés « comme des évocations des colonnes libres qui, selon la légende, furent érigées par Hercule à Gibraltar afin de marquer le bout du

¹ ALBERTI (L. B.), *De Pictura*, Paris, Ed. Allia, 2007.

² Dans le portrait n°62 d'Érasme, une autre référence décorative à l'Antiquité est présente : le griffon qui se trouve sur les tapisseries derrière l'humaniste.

monde »¹. Dans ce portrait, même les fûts des piliers sont stylisés. Un autre dérivé des colonnes et piliers mérite d'être mentionné, il s'agit des pilastres qui n'ont qu'un but décoratif puisqu'ils ne soutiennent aucun élément et se trouvent en fait adossés aux murs, mais ils ont été beaucoup utilisés notamment associés à l'ordre colossal. Tous ces supports à la mode antique restent aussi très liés au portique, à l'arche comme c'était aussi le cas durant le Moyen-Âge. Ce penchant pour les arches triomphales fait irruption notamment dans les deux gravures d'Érasme n°67 et n°68 où l'humaniste trône sous une sorte d'arc de triomphe orné de pilastres décorés par « deux termes au regard sombre »² (voir ci-contre le détail du portrait n°67). Dans ce portrait, tout ce qui entoure l'humaniste transpire l'Antiquité. Sans lister à nouveau ce qui vient d'être dit, on relève aussi la présence de satyres chenues aux pieds de bouc (ou peut-être de faunes), un buste du dieu romain Terme qui présidait aux limites et qu'Érasme a souvent associé à son image (cf. effigie n°70) peut-être de façon orgueilleuse pour signifier que son travail et sa pensée ne souffraient pas de limites. Pour renforcer le sentiment d'une forte imprégnation et inspiration de l'Antiquité, Giovio a encadré les portraits gravés de son recueil³ d'un décor qui foisonne parfois de références antiques. Ainsi ornements extérieurs aux représentations, colonnes, pilastres et autres piliers, arcs de triomphe et aussi la forme même de l'arche (voir portrait n°41 : une arche entoure la statue de David, véritable rappel encore ici du goût de la sculpture antique) sont donc autant d'éléments rappelant l'impact culturel de l'Antiquité sur l'environnement de nos humanistes.



Ce cadre est un élément crucial pour la construction de l'image de l'humaniste. Le décor, au sens large, est un véritable révélateur de la culture dans laquelle vit et s'épanouit le lettré. Les portraits avec « décor » deviennent ainsi des vitrines de la *renovatio* artistique qui se met en place parallèlement ou conjointement à l'essor de l'humanisme et qui nourrit intellectuellement les lettrés. L'environnement contribue à renforcer les conclusions sur l'image type de l'humaniste. Ce qui entoure l'érudit confirme ce que son corps a déjà dit : l'humaniste ne cesse d'osciller dans sa représentation (sa personne mais aussi le décor) entre l'exposition de son admiration pour ce temps révolu de l'Antiquité et sa volonté de surpasser cette période dans tous les arts (n'oublions pas que l'architecture a été élevée au rang d'art libéral par Alberti). L'intégration d'éléments architecturaux et décoratifs antiques dans les

¹ BEYER (A.), *L'Art du portrait*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2003, p. 122.

² REDIER (T.), BEAUD-GAMBIER (M.-J.), *Portraits singuliers. Hommes et femmes de savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris, coll. « Le miroir des humanistes », Les Belles lettres, 2007, p. 108.

³ GIOVIO (P.), ... *Elogia virorum literis illustrium, quotquot vel nostra, vel avorum memoria vixere, ex ejusdem musaeo (cujus descriptionem... exhibemus)... imaginibus exornata*, 1577.

portraits implique aussi lors de la « lecture » de ces derniers, un décryptage. Un déchiffrement qui n'est possible que si l'observateur partage la même culture que le lettré, que le portraitiste... En effet, l'art du portrait comme tout art à la Renaissance ne peut être totalement compris et apprécié dans son ensemble que si le spectateur connaît le langage qui s'expose. Il faut donc qu'il y ait des références partagées et c'est la civilisation antique qui joue ce rôle de culture référentielle. L'association entre éléments iconographiques antiques et image des humanistes est ainsi fréquente en histoire de l'art. Les historiens se servent même des premiers pour identifier les seconds ou en tous les cas au moins pour signifier leur appartenance à la communauté humaniste. Ainsi lorsqu'un arrière-plan à connotation antique vient ponctuer d'autres marqueurs esthétiques de l'homme de lettres, il permet de ranger le portraituré dans la catégorie des humanistes anonymes. C'est ce principe d'identification par association qui a fait intégrer le portrait n°20 du corpus secondaire. Ce tableau de Jan van Scorel met en scène un individu d'âge moyen qui est habillé sobrement : les vêtements assez nobles restent sombres et peu extravagants, tout comme son couvre-chef. L'homme à l'air impassible pointe du doigt les vestiges d'une construction antique. C'est le rapprochement de ces différents éléments qui a sans doute conduit les historiens de l'art à émettre la supposition de l'appartenance de cet individu au groupe des lettrés. Le compagnonnage des érudits et des œuvres antiques dans les portraits vient donc fortifier le sentiment de filiation entre les deux périodes. Si les écrits des humanistes dépendent et sont profondément attachés et liés à l'Antiquité, il en va de même pour leur image qu'ils ne semblent pas voir dissocier de cette époque. Il est cependant intéressant d'en questionner les limites. L'époque est séduisante pour les humanistes, elle les fascine, mais ils gardent malgré tout indépendance et autonomie vis-à-vis d'elle. Les humanistes se partagent alors entre la collecte des antiquités et une certaine mise à distance de ces siècles antiques.

C/ Collectionner : établir un corpus de sources variées.

Le culte de l'Antiquité par les humanistes revêt plusieurs visages. Il s'incarne notamment à travers la passion de ces derniers pour la collecte de vestiges antiques. Ces objets atteignent alors un statut particulier. Krzysztof Pomian dans son livre sur les collectionneurs¹ nomme ces objets, qui dévoilent pleinement leur signification quand ils sont étudiés et maintenus hors du circuit d'activités économiques (au moins pour un temps), des « sémiophores ». Dans le corpus, quelques portraits sont riches en enseignements sur ce phénomène.

¹ POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs, curieux: Paris-Venise, XVI^e - XIII^e siècles*, Paris, Gallimard, 1987.

1. Un collectionneur type : Jacopo de Strada.

Ces sémiophores parsèment ça et là notre échantillon. Mais sur ce plan, un portrait se distingue nettement des autres. L'image n°25, peinte par Titien et représentant Jacopo de Strada, s'éloigne en effet quelque peu des autres types de représentations d'humanistes (fond uni, arrière-plan avec paysage, lettré au travail dans son cabinet...). Ce portrait vaut donc par sa singularité : interroger les particularités, les dissonances permet de lever le voile sur un autre pan des activités humanistes. Sans s'arrêter sur le côté artistique de l'œuvre qui est une véritable leçon de peinture du grand portraitiste italien, l'image est riche et fourmille d'objets collectionnés par l'humaniste et qui servent aussi à indiquer aux spectateurs la profession du savant. Jacopo de Strada était un de ces érudits touche à tout de la Renaissance, un créateur aux multiples talents (peinture – architecture – inventions en tout genre...), mais il était également un grand collectionneur et marchand d'art. Dans le portrait n°25, l'humaniste pivote vers sa gauche comme s'il était en train de se retourner pour présenter ce qu'il a dans les mains à une autre personne qui se trouverait hors-cadre. Il tient en effet délicatement une statuette antique de femme nue qui regarde d'ailleurs dans la même direction que son porteur. Il s'agirait selon Praxitèle d'une Aphrodite couronnée. L'antiquaire, qui interroge du regard le spectateur pour savoir si la statuette convient, possède également un autre fragment de sculpture de l'Antiquité. Cette deuxième pièce antique repose sur la table à gauche de l'œuvre. Il semble s'agir d'un torse d'homme cette fois-ci. La présence de ces deux objets souligne la passion de Strada pour les antiquités et la période qui les a vues naître. De plus, deux autres statuettes plus petites et sans doute travaillées différemment sont légèrement visibles dans le portrait : une se distingue entre les deux antiquités (voir détail à droite), et



l'autre se repère en haut d'un des meubles en arrière-plan (voir à gauche). L'érudit illustre bien ce penchant à collectionner, des modernes à la Renaissance. Mais si ces derniers affichent des goûts parfois éclectiques, les humanistes, eux, se concentrent essentiellement sur les vestiges antiques.

Les lettrés réhabilitent ces sémiophores qui étaient jusqu'alors souvent considérés comme des résidus négligeables de la période. Car leur curiosité n'est pas sans arrière-pensées. Collecter, collectionner, c'est autant un but en soi qu'un moyen pour parvenir à récupérer des informations. L'antiquité, au sens propre, est un canal utile pour récolter des renseignements historiques. Ces « autres » sources, pouvant être croisées avec celles utilisées plus couramment comme les écrits antiques, sont ainsi d'une grande utilité. Par



définition, c'est un vrai retour aux sources qui est effectué par les humanistes : leur « catalogue », leur corpus d'étude intègre tout ce qui est à leur disposition et devient donc très vaste. Ainsi dans le portrait n°25, les statuettes ne sont pas les seules traces des siècles passés. Effectivement, posées sur la table à proximité du buste, gisent plusieurs médailles ou pièces anciennes (on en dénombre 8 a priori, voir détail ci-dessous). Beaucoup de lettrés de la



Renaissance étaient passionnés par la numismatique, car elle était riche d'enseignements. Monnaies et médailles procurent effectivement des informations sur l'histoire, sur la politique, sur la philologie, les arts... Elles offrent aussi régulièrement des portraits d'anciens plus ou moins respectés et admirés par les érudits du XVI^e siècle. Le penchant pour les médailles a déjà été abordé puisque les humanistes participent au renouveau de la médaille antique, notamment pour en frapper à leur effigie. Pour rappel, dans le corpus deux portraits de médailles sont présents : la médaille de Marot (n°35) et celle d'Érasme réalisée par Metsijs (n°70). Même si nous ne possédons pas de médailles à son effigie, Pietro Bembo qui est présent dans l'échantillon était, quant à lui, un grand collectionneur de ces dernières. Les lettrés Arias Montano et Guillaume Budé publièrent, eux, tous deux des études sur les monnaies¹. La fascination des humanistes pour l'Antiquité les conduit à vouloir en apprendre toujours plus sur la période. Les connaissances recherchées ne sont pas seulement littéraires comme en témoignent les parties précédentes, toutes les formes d'arts antiques sont appréciées. Mais avant de pouvoir étudier ces reliquats de l'Antiquité, les lettrés doivent d'abord se les procurer. La Renaissance devient ainsi un temps de recherche et de collecte d'informations et d'objets anciens... Car si les textes permettent de saisir la théorie de ces différents arts, étudier l'objet permet de tirer soi-même des conclusions. En agissant ainsi, les savants de la Renaissance se rendent au plus près de la source. Ce goût prononcé des humanistes pour la collection n'est donc qu'un témoin de leur volonté de reconstituer au mieux la période antique.

2. Reconstitution ou falsification de l'Antiquité.

Cependant, cette démarche induit des processus de recherche très concrets. Avant de collecter les vestiges, les érudits doivent d'abord les trouver... La Renaissance est effectivement une période de fouilles archéologiques intense. Le portrait de groupe de Juste Lipse et de ses élèves (n°128) évoque la découverte de ces « nouveaux » vestiges en faisant apparaître en arrière-plan ceux du Palatin. La peinture déjà foisonnante de références antiques

¹ LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, p. 80.

attire dans un second temps l'œil du spectateur sur cette vue créée pour le tableau¹. La pièce où sont réunis les quatre philosophes s'ouvre effectivement sur cette vue fictive de la colline la plus symbolique de Rome. Le Palatin et les vestiges des monuments antiques ont toujours été considérés comme un des grands lieux symboliques de la ville italienne. Mais l'importance du lieu augmenta à l'époque moderne, car c'est durant le XVI^e siècle qu'est partiellement redécouverte la *domus augustana* (autrement dit la « maison impériale »). Cette vue du Palatin qui se détache derrière une imposante colonne colorée vient donc parfaire et achever l'ambiance antique générale de l'œuvre pensée par Rubens. Cette découverte à la Renaissance de monuments et de bâtiments anciens attire à Rome les humanistes qui souhaitent observer ces divers vestiges. Étudier les monuments, mais aussi les médailles, les pièces ou encore les œuvres d'art antiques, leur permet de retrouver des informations utiles pour leurs divers travaux (histoire – architecture – évolution des langues...) par le biais d'inscriptions, de fresques, d'organisation des bâtiments... (comme un historien aujourd'hui). En soi, l'évocation de cette quête des lettrés conduit déjà à cerner les différentes strates de la pensée humaniste. L'image des humanistes permet parfois aux spectateurs de comprendre l'aboutissement du travail de ces grands érudits. Le retour aux sources est avant tout un travail sur les textes les plus « purs » (dans le sens brut, ayant subi le moins de copies et de traductions possibles), mais c'est aussi une recherche d'autres sources plus matérielles et plus diverses qui permettent ainsi à l'humaniste d'avoir un panel, un corpus plus important sur lequel travailler. La collecte et / ou la collection d'antiquités est donc un moyen utile qui permet de confirmer, d'infirmer ou de compléter les textes antiques et donc de découvrir ainsi la « véritable » Antiquité. Les humanistes participent donc pleinement à la reconstitution et à la rénovation de la période antique. Mais ils contribuent aussi à sa réinterprétation, à l'imagination d'une nouvelle Antiquité² qui parfois passe par la falsification de cette dernière. Le tableau de Titien (n°25) n'évoque pas directement cette question du faux, mais elle est néanmoins sous-jacente aux thèmes iconographiques proposés. Comment savoir réellement si les œuvres que propose Strada à son acheteur invisible (au spectateur même) sont de véritables antiquités ? On est en droit de se poser la question, car durant la Renaissance les falsifications d'objets antiques sont de plus en plus courantes. En effet, la passion pour cette période conduit à une dissection de celle-ci, à un inventaire de tout ce qui en reste, mais aussi à la copie. Pour certains artistes, la création d'un faux qui arriverait à tromper les meilleurs experts est une sorte de consécration. Et même si certains humanistes se spécialisent dans

¹ Peu de chance que Juste Lipse et ses trois élèves se soient retrouvés un jour ensemble dans une salle ayant cette vue-ci.

² Les humanistes participent autant à « la fabrication d'une Antiquité reconstituée [qu'à une] imaginaire » in LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, p. 78.

l'identification des falsifications, d'autres profitent de leurs connaissances pour fabriquer des faux de grande qualité. Car si la recherche et la dénonciation des faux se poursuivent durant toute la période, il faut bien comprendre que « le meilleur faussaire est l'expert »¹. Dans le tableau représentant Strada, il y a en définitive plusieurs options possibles : soit il s'agit de véritables antiquités, soit il s'agit de faux et là soit Strada cherche à les vendre en connaissance de cause, soit il n'est pas au courant. Les faux nuisent certainement à la qualité des collections, mais ils les alimentent aussi malgré tout. Et parfois il est peut-être préférable d'avoir un faux, plutôt que pas d'antiquité du tout. Dans le portrait n°128, en revanche il est certain que le buste de Sénèque qui a déjà été évoqué est un faux. Ce buste en marbre, que Rubens a peint à de nombreuses reprises dans différentes œuvres, avait été ramené d'Italie en 1608 par l'artiste. Pour le peintre, il ne faisait aucun doute qu'il s'agissait du buste antique de Sénèque. Cependant, au XIX^e siècle (en 1813) le véritable buste est découvert démontrant par là l'inauthenticité de celui que possédait Rubens² (photo du buste qui appartient à la collection de la maison de Rubens). Ce dernier exemple montre que l'aura de l'objet, sa valeur tient davantage à ce qu'il représente pour son possesseur qu'à son authenticité.



À travers leurs portraits, les humanistes se posent en collectionneurs et amateurs d'art antique. Primauté est donc donnée à la valeur intellectuelle, mais ce phénomène (la collection) témoigne aussi du rang social de l'individu. Exposer une collection met en avant l'appartenance du lettré à la haute société qui, elle seule, peut se permettre d'acheter et de rechercher ces vestiges des temps passés. Toutes ces collections ne sont, dans un premier temps, exposées qu'au regard des privilégiés souvent membres d'un même milieu (artistes, savants, princes...). Elles sont conservées dans des petits musées privés ou dans les premiers cabinets de curiosités qui se développent surtout vers la fin de notre période. Évoquer ce phénomène de la collection dans son portrait revient alors à montrer sa « puissance dans une société marquée par l'ostentation et la représentation »³. L'image de nos lettrés se complète. Le décor qui habille leurs portraits vient appuyer les valeurs morales et intellectuelles transmises par la personne, par le corps de l'humaniste. L'environnement est le siège d'une exposition de la passion des hommes de lettres pour l'Antiquité et ses différents vestiges. Un goût pour l'antique qui se traduit par plusieurs strates : la mise en avant de leurs liens avec les philosophes et penseurs antiques, le rappel du renouveau architectural à la Renaissance et le

¹ LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, p. 86.

² Voir sur ce point le site de la maison de Rubens : <http://www.rubenshuis.be>

³ LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, p. 81.

phénomène de collecte et de collection que ces derniers points entraînent. L'image de l'humaniste montre un individu qui se plaît à rappeler, par tous les moyens qui lui sont possibles, les liens de filiation qui existent entre lui et la si glorieuse époque qu'est l'Antiquité. À ce point de la démonstration, surgit une question historiographique. Les historiens qui s'attachent et se basent principalement sur les sources écrites liées aux humanistes ont bien mis en évidence un phénomène de remise en cause de cette filiation avec l'Antiquité¹. Notre échantillon tranche avec cette idée-force puisqu'on y retrouve, sans doute une réinterprétation mais pas de franche dénonciation ou mise à mal de cet environnement antique. L'image humaniste n'est guère iconoclaste en ce sens. Les idoles sont bien en place. Si les écrits des lettrés témoignent bien de ce vœu d'amélioration de la période, un hiatus s'observe dans leurs représentations. Néanmoins, une exception, une mise à distance est à l'œuvre dans le corpus. Le regard porté aux différentes langues utilisées dans les portraits permet de repérer un certain détachement d'avec la période antique. En effet, l'utilisation des langues sapientales, dont notamment le latin, n'est plus hégémonique ; et l'introduction progressive des langues vernaculaires ne passe pas inaperçue.

D/ Une inflexion : du latin aux langues vernaculaires.

La maîtrise de la langue ou plutôt des langues reste un des fondements de la démarche de travail des humanistes. Pour les lettrés de la Renaissance, le retour aux sources implique la lecture, le dépouillement, la correction des écrits antiques... En prônant ces pratiques, un primat est donc accordé à la connaissance des langues sapientales, car elles permettent d'avoir un accès direct aux textes de l'Antiquité. Pourtant ce tropisme latiniste coexiste avec l'installation des langues vernaculaires comme langage érudit. Cette double appartenance linguistique s'observe au sein de notre corpus.

1. L'attraction du latin.

La forme va de pair avec le fond. L'enseignement des langues vaut pour l'érudit en ce sens qu'elles lui offrent la possibilité de découvrir une pensée, des ouvrages, des écrits. Mais l'intérêt des humanistes réside aussi dans le fait que « le langage est au cœur de l'identité humaine »². Ces deux phénomènes se retrouvent dans une explication de Lorenzo Valla (1407 – 1457) sur le latin, où il dit que ce fut « la langue de Rome qui a appris les arts libéraux à tous les peuples. Ce fut elle qui leur enseigna les bonnes lois et qui ouvrit le chemin à toutes

¹ Pour approfondir ce point, lire : LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, chapitre 3 p. 77.

² Ibid., p. 12.

les formes du savoir. Ce fut elle qui les libéra de la barbarie. Sainte, grandement sainte est donc la langue latine, grande est sa divine puissance »¹. Cette préférence linguistique se relève dans le corpus. Effectivement, même si nos sources sont iconographiques, des inscriptions et des écrits sont présents à l'intérieur de celles-ci. Ainsi sur les 109 portraits avec au moins une inscription visible dans l'effigie (n'ont pas été

comptées celles qui se trouvent à l'extérieur du portrait), 71 révèlent une utilisation du latin, soit 65,1% environ (voir tableau ci-contre). La prédominance de la langue latine est évidente avec ce pourcentage. D'autant plus que certaines inscriptions ont été classées dans « Autres » car elles

	Nombre de portraits	En %
Latin	71	65,1
Langues vernaculaires	16	14,7
Autres (illisibles, nombres arabe...)	22	20,2
Total	109	100

Langues présentes dans les portraits

étaient illisibles avec la qualité de l'image dont nous disposons, mais il y a fort à parier qu'un certain nombre de ces dernières pourraient être rangées dans la catégorie « Latin ». À cela se rajoutent les 10 effigies qui sont également entourées d'écritures en langue latine : elles peuvent déjà présenter des inscriptions internes. Le latin se repère donc partout : autour du portrait, dedans, en tant que simple inscription ou en tant qu'écritures présentes dans un livre ou bien encore dans des encarts rédigés plus conséquents. Cette abondance de la langue de Rome, comme la nomme Valla, n'est que le reflet de son utilisation importante dans la réalité. Il existe en effet une transversalité de langue antique qui dépasse le clivage des nationalités. Qu'ils soient Italiens (Castiglione², Carlo Sigonio³...), Français (Clément Marot⁴, Marguerite de Valois⁵, ...), « Néerlandais » (Agricola⁶, Érasme⁷, ...), les humanistes se retrouvent dans le latin. Son usage fréquent s'explique par le fait qu'il est considéré à la Renaissance comme une langue universelle. C'est devenu « une langue du passé qui n'est plus la propriété d'une nation »⁸ et ainsi son utilisation ne favorise aucune d'entre elles. Le latin est avant tout à la Renaissance, la langue des doctes, des lettres et du Savoir. Il n'est donc pas étonnant de la voir associée à l'image des humanistes. La préférence de son utilisation est illustrée par la production éditoriale de l'époque qui laisse une large place aux ouvrages érudits écrits en latin. Cependant, une remarque doit être émise, il ne s'agit pas là du latin scolastique médiéval. Car en effet, même si le latin n'a pas disparu durant le Moyen-Âge (Église,

¹SOUTON (G. H.), BERANGER (J.), *L'ordre européen du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1998, p. 13.

² Voir portrait n°1.

³ Voir portrait n°24.

⁴ Voir entre autre les portraits n°31 à 34.

⁵ Voir portrait n°54.

⁶ Voir portrait n°48.

⁷ Le portrait n°63 par exemple.

⁸ LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, p. 21.

enseignement), pour les humanistes il s'est enlaidi et ces derniers veulent lui faire retrouver sa beauté et sa pureté antique. Pour les milieux érudits, le latin classique sert la belle expression qu'elle soit orale ou écrite. Que cela soit dans l'art de la dispute ou de la rhétorique, l'humaniste se doit donc de savoir parfaitement manier cette langue antique. Cette inclinaison trouve sa traduction iconographique. Le portrait est considéré comme une image pouvant remplacer l'humaniste et le dialogue entre spectateur et lettré emprunte deux versants : l'humaniste délivre son message par le canal de l'image pure mais aussi par les écritures qui lui sont associées. Ainsi, les inscriptions se doivent d'être fidèles à la langue que l'humaniste utiliserait pour communiquer dans la réalité d'une conversation érudite, c'est-à-dire le latin bien souvent. Au-delà de cet aspect du portrait, les représentations du corpus décrivent des scènes d'humanistes au travail, dans leur fonction de latinistes émérites précisément. Cette prééminence de la langue latine renforce et parachève le sentiment d'une atmosphère antique dans les portraits. La dimension de langage supérieur qui lui est accordée par les érudits de la Renaissance, s'accorde aussi avec les valeurs intellectuelles et la sagesse que les humanistes veulent promouvoir à travers leur image. Le latin enfin permet de rappeler une énième fois la filiation entre les deux périodes et l'héritage d'un univers intellectuel commun. Ce dernier se fonde aussi sur d'autres langues sapientales telles que le grec et l'hébreu : des ensembles idiomatiques complexes, plus anciens et par conséquent plus difficiles d'accès, ce qui complique également l'apprentissage. D'ailleurs, la culture humaniste se disait souvent trilingue (latin, grec, hébreu) : c'est pour enseigner ces dernières que fut créé en 1530 le « collège des trois langues », ancêtre du collège de France, à l'instigation de Guillaume Budé qui était reconnu comme un des meilleurs hellénistes de son temps. Si le corpus ne met pas en avant particulièrement ce phénomène (quelques apparitions allégées comme dans le portrait déjà cité d'Érasme n°57 où il écrit les travaux d'Hercule en grec sur la tranche d'un livre ou bien dans sa gravure par Dürer où l'on peut lire : « THN KPEITTΩ TA ΣΥΤΤΡΑΜ ΜΑΤΑ Δ^ΕΙΞΕΙ »¹), c'est peut-être parce que le réveil de ces langues, en plus d'être un peu plus tardif que celui du latin, resta là encore plus spécifique au milieu érudit et donc moins accessible à la lecture d'un spectateur n'appartenant pas à ce milieu. C'est d'ailleurs cette question d'accessibilité qui entraîne et engage les humanistes à se soucier également des langues vernaculaires.

2. La progression du vernaculaire.

Si la réflexion des lettrés de la Renaissance se fonde sur des écrits en langues anciennes et qu'une grande majorité de leurs œuvres sont rédigées également dans ces langues

¹ « La meilleure image de lui ses écrits la montreront ».

sapientiales, c'est le vernaculaire qui permet en effet une plus grande accessibilité de leurs travaux. Le corpus expose ainsi une grosse dizaine de portraits où les inscriptions se révèlent être écrites en langues vernaculaires. Ces 16 effigies démontrent que les humanistes ne sont pas tous réfractaires aux langues dites « vulgaires ». Néanmoins, sur les 109 portraits ornés de quelques mots ou phrases, cela ne représente que 14,7% du corpus total¹. Cette réticence des érudits de la Renaissance à se servir des langages autochtones repose sur différentes logiques. En premier lieu, le frein est d'abord d'ordre pratique. Pour beaucoup, les langues vernaculaires n'ont pas grand intérêt car elles sont trop diversifiées. Un même pays a ainsi dans ses frontières un idiome « national » dominant qui lutte parfois contre des patois et des langues régionales très fortes. Mais le plus grand obstacle à l'apprentissage du vernaculaire dans les milieux érudits est véritablement d'ordre éthique et intellectuel. Pour les humanistes, ces langues sont associées à l'époque qui les a vues se développer : c'est-à-dire le Moyen-Âge. Ainsi la défiance envers les « barbares » s'exerce également à l'égard de leur langage qui vient heurter, aux yeux des contemporains, les belles langues des grandes civilisations antiques. Certains humanistes ont poussé cette position jusqu'à l'extrême et n'apprentent ainsi jamais la langue du pays dans lequel ils vivaient. Un certain manque d'ouverture d'esprit peut-être ici pour nos érudits. Mais l'occurrence de quelques inscriptions en langues vernaculaires dans le corpus témoigne que les mentalités évoluèrent et que certains humanistes comprirent et / ou admirent l'importance de ces dernières et jouèrent même un rôle dans leur développement.

L'inflexion dans le système de pensée de la Renaissance trouve son prolongement dans le système iconographique, mais de façon imparfaite, d'où la sous-représentation du vernaculaire dans les inscriptions du corpus. Comme dans presque tous les domaines, on retrouve l'ambivalence de la pensée humaniste : l'admiration de l'Antiquité est jointe à la volonté de vivre malgré tout dans son temps avec les changements et les nouveautés qui s'imposent. Suivant cet état d'esprit, quelques grands noms de l'humanisme participent alors à la codification de ces langues vernaculaires. Il ne faut pas l'oublier, les humanistes sont des linguistes. Ils s'attachent donc à faire progresser ces langues, à les rendre plus homogènes... Par exemple, en France, il y a, entre autres, les poètes Ronsard et du Bellay qui publient en 1549 un ouvrage intitulé *Défense et illustration de la langue française*. Partout il s'agit d'enrichir les langues nationales pour les rendre suffisamment dignes et élégantes pour être utilisées dans des travaux d'érudition, mais aussi car beaucoup commencent à penser que « mieux vaut bien parler sa langue que mal maîtriser le latin »². Quand on regarde les dates de

¹ Voir tableau cité p. 172.

² LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, p. 33.

ces portraits avec inscriptions vernaculaires, il n'y a pas une période qui domine. On aurait pu penser qu'ils seraient largement concentrés sur la fin de notre période, une fois adoptés par les humanistes, mais cette hypothèse est infirmée par l'échantillon. Dès la fin du XV^e siècle avec l'effigie de Pierre le Baud (n°99), des portraits exposent ces langues nationales. Cette répartition homogène s'explique par la continuité avec l'époque médiévale. Ces langues vernaculaires ne disparaissent pas avec le retour triomphant des systèmes d'expression antique. Elles continuent de se former, de se construire grâce à la participation plus ou moins enjouée et active des humanistes durant toute la période de la Renaissance jusqu'à être finalement considérées comme des langues dignes d'accueillir leurs œuvres et celles des anciens (textes littéraires traduits, la Bible également : traduction française du nouveau testament publiée en 1523 et effectuée par Lefèvre d'Étaples par exemple). Les humanistes bâtissent donc leur propre syncrétisme linguistique sur des motivations intellectuelles mais pas uniquement. Même s'ils continuent parfois de considérer ces langages comme étant de seconde zone, ils se rangent néanmoins de leur côté grâce à un argument purement concret. En traduisant leurs différents travaux initialement rédigés en latin ou en grec, ils s'assurent une meilleure diffusion (relayée également par l'imprimerie). Le début de la Renaissance ne voit donc pas l'utilisation des langues sapientales annihiler le langage vernaculaire, comme la fin de la période n'est pas le témoin du déclin du latin au profil des langues nationales. Il s'agit plutôt d'une cohabitation qui laisse selon les décennies la prédominance à l'un ou l'autre type de langues. Cette petite inflexion quant à l'imitation, la rénovation de l'Antiquité par l'emploi des langues vernaculaires permet d'aborder le sujet passionnant de la cohabitation de l'image et de l'écrit dans les portraits d'humanistes. En effet, toutes ces inscriptions et ces diverses écritures qui ont été mentionnées sont le témoignage d'une difficulté des humanistes à dissocier entièrement leur image de l'écrit : la culture humaniste de la Renaissance restant avant tout une civilisation de l'écrit.

II-/ Une civilisation de l'écrit et du livre.

A/ Ecrire dans le portrait.

Une démarche d'analyse iconographique emprunte forcément des voies tout à fait singulières qui peuvent trancher avec les méthodes classiques. En effet, la plupart du temps l'historien est enclin à se pencher sur des sources écrites. L'étude des humanistes ne fait pas exception. Ils ont été décrits et examinés via leurs écrits, les récits des contemporains de l'époque, etc. Un constat renforcé par la singularité de la communauté humaniste qui en fait une civilisation de l'écrit. L'étude des humanistes par leurs portraits se démarque donc

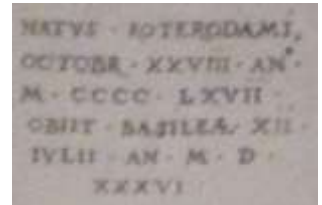
quelque peu de ce courant scriptural. La codification de leur image a permis de répertorier des éléments esthétiques et purement picturaux. Mais ici, cet arsenal visuel peut être complété par un pan textuel et renouer avec une démarche historique plus classique. On vient de le voir : la nature iconographique de notre échantillon n'exclut pas la présence d'inscriptions ou de phrases. La grille d'étude forgée permet de réaliser un inventaire de ces marqueurs scripturaux et d'en décrypter la portée. Que cela soit le choix du commanditaire, du lettré en personne ou bien du portraitiste, introduire ces traces écrites n'est pas un geste anodin. C'est sous l'angle à la fois quantitatif et qualitatif que l'irruption de l'écrit dans l'effigie doit être examinée.

1. Graver les identités dans les mémoires.

Les humanistes accordent une grande importance aux moyens de reconnaître la personne, car l'identification permet la singularisation et l'individualisation de l'être : des notions chères aux yeux de nos lettrés qui veulent placer l'homme au centre de tout. Dans les portraits, ce travail commence par celui effectué au travers de la représentation du corps et du visage de l'humaniste : l'artiste et le commanditaire visent la ressemblance. Mais cette quête de la singularisation par l'identification aboutit aussi à une mise en place de marqueurs patronymiques à l'intérieur même de l'effigie, comme on l'a vu dans la première partie. En fait, il ne s'agit pas que de noms qui apparaissent ainsi écrits dans les œuvres du corpus. Ce sont parfois de véritables fiches de renseignements sur les différents protagonistes, qui gravitent autour du portrait, qui s'y inscrivent. Les portraitistes énumèrent ainsi dans certaines de leurs œuvres diverses informations sur le portraituré, pour assurer une meilleure reconnaissance de ce dernier. Cet arsenal d'identification comporte plusieurs types d'indications. Tout d'abord, il y a effectivement la présence de marqueurs patronymiques. 74 portraits sur les 211 exposent à l'intérieur même de l'effigie le nom (ou une partie : abréviations, initiales) du lettré représenté, soit 35,10% (plus du tiers du corpus)¹. Le portrait étant un objet qui traverse les âges, il permet ainsi de laisser la trace de son nom et donc par extension de sa personne. Le renseignement du nom propre est là pour renforcer la singularité du lettré : le nom ajoute un caractère d'évidence, d'objectivité sur l'identité de la personne. Il indique que l'humaniste est « un référent réel et que ce référent est unique ». Le nom contribue aussi à la primauté du sujet sur la représentation en informant que l'image tient lieu de la personne. La représentation complète la carte d'identité de l'humaniste par sa nationalité mais aussi par ses lieux et dates de naissance et de mort, voire parfois son âge. Grâce à ces

¹ Voir « Tableau récapitulatif de la présence ou non de patronymes dans les portraits » en annexe p.

différentes inscriptions, on apprend entre autres que Jean-Baptiste Porta est considéré comme un Napolitain¹, qu'Alberti est, lui, un Florentin² tandis que Ulrich von Hutten est allemand³. Le souci du détail est parfois poussé à l'extrême, car à plusieurs reprises, c'est la ville où l'humaniste est né qui est livrée dans le portrait. C'est le cas par exemple dans l'image n°73 qui représente Érasme. Le graveur Frans Huys a ainsi incorporé dans un encart placé en haut à droite dans l'effigie ces renseignements que sont les lieux et dates de naissance et de mort (voir détail de la gravure ci-contre). La récurrence et fréquence des dates en général (date du portrait⁴, de naissance et de mort) rappellent le lien privilégié des portraits iconographiques avec le temps. En effet, ils figent une figure à un moment *t* et les commanditaires espèrent que ce moment et l'homme atteindront l'éternité, l'immortalité. Le portrait entretient un rapport ambivalent avec le temps : d'un côté, il symbolise l'instant court, l'instantané, mais il flirte aussi avec le temps long, incarné par les siècles d'existence parcourus par ces effigies. Le signalement des dates diffère d'un portrait à l'autre. Si dans la représentation de



Grotius (n°161), elles sont figurées en chiffres arabes (voir les deux détails du portrait à gauche), dater en chiffres romains reste fréquent : peuvent être citées en



exemple les effigies de Jérôme Aléandre (n°151) où se lit l'inscription M D XXXVIII ou bien encore celle de Baldassare Castiglione (n°1) où est notée la date

MDXXIX. Enfin, la fiche de renseignements du lettré est parfois complétée par le titre (reine pour Marguerite de Valois par exemple n°52 et n°54 / comte pour Baldassare Castiglione n°5), la fonction ou le métier de celui-ci. Dans le portrait de Strada évoqué plus haut (n°25), un cartouche rajouté par la suite évoque le statut et les fonctions du savant : « JACOBVS DE STRADA CIVIS ROMANVS CAESS. ANTIQVARIVS ET COM. BELIC. AN : AETAT : LI : et C.M.D.L. XVI », soit « Jacopo de Strada, citoyen romain, antiquaire impérial et ministre de la guerre, âgé de 51 ans en l'année 1566 ». L'inscription comporte donc la mention d'une fonction sociale qui s'inscrit bien dans la culture humaniste, le métier d'antiquaire de Strada, mais elle mentionne aussi une fonction beaucoup plus politique. Cette double casquette présente chez plusieurs hommes de lettres de la Renaissance est mise en avant également dans la gravure de Dürer représentant Varnbüler (n°105) : le portraitiste rappelle son



¹ « IOANNES BAPTISTA PORTA NEAPOLITANVS [...] », voir portrait n°164 dans le corpus principal en annexe.

² « LEON BATISTA ALBERTI GENTILHOMO FIORENTINO », voir portrait n°96 dans le corpus principal en annexe.

³ « VLRICHVS DE HVTTEN . EQ GERMA », voir portrait n°76 dans le corpus principal en annexe.

⁴ 29 portraits avec la date de réalisation, soit 13,7% du corpus. Voir tableau « Présence de la date en fonction de la technique utilisée » en annexe p. 352.

rang de « chancelier de la Cour suprême de l'Empire romain », ainsi que son occupation plus « privée, [de] très distingué linguiste »¹. Les fonctions ecclésiastiques sont aussi parfois inscrites que cela soit du côté des catholiques ou des protestants. Cette carte d'identité des humanistes, qui est dressée via les inscriptions manuscrites ou typographiques figurant à l'intérieur du portrait, renforce l'aspect mémoriel du portrait. Toutes ces bribes d'écrits qui viennent d'être évoquées assurent la reconnaissance de l'identité du lettré par ses contemporains, mais aussi et surtout pour ceux qui viendront après. Les annotations écrites figurant dans les portraits doivent permettre la réactivation de la vie du lettré, mais aussi de son œuvre.

Les humanistes cherchent aussi à se faire reconnaître pour leurs idées, ainsi ils joignent souvent à leur image des petites devises ou maximes qui résument leur conception du monde ou celle en vogue à leur époque. Toutes ne peuvent être citées, mais certaines se rapprochent les unes des autres et méritent d'être relevées. Ce rappel de la religion dans les traces écrites est un thème récurrent. Peuvent être citées par exemple, les maximes se trouvant dans les portraits de Martin Bucer (n°199) et de Théodore de Bèze (n°157) : « Mon père dans les cieux »² et « La parole de Dieu demeure pour l'éternité »³ respectivement pour les deux lettrés. En cette époque de troubles et de dissensions religieuses, certains humanistes s'identifient donc aussi par leur appartenance à la chrétienté, par leur croyance. L'humaniste, même s'il cherche à mettre l'homme au centre de toutes ses préoccupations et cherche à l'émanciper du contrôle de l'Église, n'est pas un non croyant bien au contraire. Évoquer sa religion est à la Renaissance un des nombreux moyens de se situer par rapport à un groupe. L'appartenance religieuse est ainsi souvent mise en avant. Pour les prélats et hauts dignitaires, les choix vestimentaires peuvent d'ores et déjà renseigner d'un simple coup d'œil. Pour ce qui est des laïcs, les portraitistes usent donc parfois de l'écrit pour rappeler leur croyance. Ce dispositif a l'avantage d'éviter les ambiguïtés de message : ce qui s'énonce clairement se comprend plus facilement. La limpidité de cette démarche vaut pour les autres thèmes abordés par les diverses écritures présentes dans les effigies : fonction sociale, rattachement à la communauté humaniste... C'est effectivement aussi par le biais d'inscriptions que les lettrés clament leur affiliation à la communauté érudite de l'époque. Plusieurs portraits du corpus témoignent de ce phénomène. Dans l'estampe n°114 dépeignant Ramus de profil derrière une

¹ « *Albertus Dürer Noric(us) hac imagine Ulrichum cognom(en)to Varnbuler, Ro. Caesarei Regiminis in Imperio a Secretis, simul(ar) chigrammateum, ut quem amet unice, etiam posteritati (vul)t cognitum reddere, c(olere) que conatur.* », ce qui, traduit donne : « Par ce portrait, Albrecht Dürer de Nuremberg désire honorer et faire connaître à la postérité celui qu'il aimait tout particulièrement, Ulrich dit Varnbüler, chancelier de la Cour suprême de l'Empire romain et, d'une façon privée, très distingué linguiste ».

² « *MIHI PATRIA COELVM* » dans le portrait n°199 dans le corpus principal en annexe.

³ « *Verbum domini manet in aeternum* » dans le portrait n°157, tirée de la Bible (Isaïe. 40.6-8)

sorte de bureau encombré par différents outils de travail, une maxime s'expose dans l'arche au-dessus de la tête du savant : « LABOR OMNIA VINCIT », soit « Le travail vainc tout ». La communauté érudite se retrouve dans l'apologie écrite du travail et de la réflexion. Autre exemple, celle de la gravure de Dürer représentant Willibald Pirckheimer (n°108). Celui que l'on surnommait l'Apelle de Nuremberg a rajouté une « petite phrase d'esprit » dans un encart (voir ci-contre) qui se trouve devant le torse de l'humaniste, on y lit « Nous vivons par l'esprit. Le reste appartient à la mort »¹. Cette dernière citation amène également un autre sujet récurrent celui du temps qui passe et de la mort. Par exemple, dans le portrait de Grotius (n°160), on relève l'expression « Le temps s'en va. » (« RVIT HORA »). Plus connue, la devise de Clément Marot « La mort n'y mord » apparaît sur trois de ces effigies (n°32 à n°34). Aurait pu être aussi citée celle d'Érasme... Cette carte d'identité écrite des portraiturés est parfois complétée par d'autres renseignements concernant les portraitistes : apparaissent alors leur monogramme ou parfois même leurs noms comme ceux de Titien dans le portrait de



Strada (n°25), d'Holbein dans sa peinture d'Amerbach (n°93, voir détail ci-contre) ou bien encore celui de Bellini (n°15)²...

Certaines de ces traces écrites sont rajoutées après la conception du portrait, c'est le cas par exemple des annotations sur le dessin de la famille de l'humaniste anglais Thomas More (n°44) : c'est sans doute l'astronome Nikolaus Kratzer (qu'Holbein a également portraituré) qui a rajouté les noms et âges pour chaque personnage. Les inscriptions d'Holbein sont, elles, des notations en allemand. Mais parfois ces écrits sont le souhait du commanditaire lui-même et sont alors intégrés comme des éléments définitifs du portrait de façon plus ou moins visibles (Par exemple, certains mots dans le portrait des Ambassadeurs n°100 sont dissimulés dans les pages des livres rangés dans le meuble³). Cependant, l'artiste ne se préoccupe pas toujours d'effectuer une belle intégration de ces inscriptions, laissant parfois une impression de rajout, d'une superposition négligée sur l'image. La plupart du temps, les portraitistes incorporent ces éléments sur la fin dans un coin libre de l'œuvre et de façon plus ou moins discrète. Les modalités de gestion de l'écrit dans l'image témoignent de conceptions artistiques bien différenciées. Une mise en retrait, à l'écart, des inscriptions dans une grande partie des portraits laisse penser que les portraitistes les dédaignent quelque peu :

¹ Extrait de l'encart du portrait n°108 : « VIVITUR INGENIO CAETERA MORTIS ERUNT ».

² La signature « Joannes Bellinus » apparaît sur le petit cartellino qui semble accroché au petit rebord derrière lequel se trouve le jeune Pietro Bembo.

³ Ces mots sont d'ailleurs des références claires aux protagonistes du tableau et à la raison d'être de ce dernier puisqu'on lit notamment « Polisy » qui fait référence au château et à la patrie de Dinteville, mais on note aussi la présence de « Baris » pour Paris et « Pritany » pour l'Angleterre renvoyant à la fonction d'ambassadeurs de France en Angleterre occupée par les deux hommes. Rappelons également que ce célèbre tableau d'Holbein ne fait pas exception en introduisant l'âge du prélat et de Dinteville à proximité de ces derniers (sur la tranche d'un livre se trouvant sous son bras pour le premier et sur le fourreau de sa dague pour le second).

ce ne sont pas elles qui font le portrait, mais bien l'image. Il y a une valorisation de l'iconographie par rapport à l'écrit. Cependant, ce n'est pas une généralité car certains portraitistes sont plus généreux et offrent un espace parfois privilégié à ces écrits qui apparaissent alors dans des bandes, des frises, des encarts ou d'autres espaces plus spécifiques (contours des médaillons dans les gravures notamment) prédestinés à les recevoir. L'écrit se dévoile alors dans l'image jusqu'à atteindre une place de choix. Il ne s'agit plus d'un léger complément au portrait, mais de l'addition d'un autre art : celui de l'écrit. Le commanditaire ou le portraitiste considère que l'image ne suffit plus et que, pour refléter au mieux la réalité, il faut utiliser des mots. Ce phénomène traduit une des grandes questions de la Renaissance qui cherchait à démontrer qui de l'image ou de l'écrit avait la primauté.

2. Hommage du pinceau à la plume et vice-versa.

L'association de l'écrit à l'image dans les portraits du corpus offre l'occasion de se pencher sur cette « querelle » de hiérarchie entre les arts du dessin et ceux de la plume, qui eut lieu entre les artistes et les humanistes à la Renaissance. Si les portraitistes ou les commanditaires choisissent d'incorporer des inscriptions plus ou moins importantes quantitativement dans l'effigie, c'est qu'ils considèrent que celle-ci ne parle pas assez d'elle-même. Le portrait ne parvenant pas à reproduire l'image dans son ensemble de l'humaniste, du texte est introduit pour évoquer ce qu'elle ne peut dire ou pour préciser les choses. C'est d'ailleurs un argument utilisé par ceux qui considèrent que l'art de la plume est supérieur à celui du pinceau : le dessin, la peinture... ne peuvent exprimer ce qui fait la quintessence du personnage croqué, il est notamment impossible de montrer l'esprit du modèle. Cette idée, si elle apparaît en filigrane derrière chaque portrait qui use de l'écrit, est cette fois-ci clairement évoquée dans quelques effigies comme certaines gravures de Dürer. Le portraitiste écrit ainsi : « Dürer fut capable de représenter les traits vivants de Philippe, mais sa main experte ne put peindre son esprit »¹ ou bien encore « Portrait d'Érasme de Rotterdam dessiné d'après nature par Albrecht Dürer. La meilleure image de lui ses écrits la montreront. 1526 »². Une épigraphe similaire et antérieure se retrouve d'ailleurs sur la médaille d'Érasme gravée par Metsijs (n°70) sur lequel l'Apelle de la Renaissance se fonda pour créer son portrait. La légende est comme pour la gravure de Dürer rédigée en latin et en grec : « τὴν κρείττω τὰ συγγράμματα δεξεί : Imago ad vivam effigiem expressa. 1519 », ce qui signifie « ses écrits

¹ Voir portrait n°115 : « VIVENTIS. POTUIT. DURERIUS. ORA. PHILIPPI. MENTEM. NON. POTUIT. PINGERE. DOCTA. MANUS »

² Voir portrait n°63 : « IMAGO ERASMI ROTERODAMI AB ALBERTO DVRERO AD VIVAM EFFIGIEM DELINIATA. THN KREITTΩ TA ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΑ ΔΕΞΕΙ »

donneront une meilleure image. L'effigie a été frappée d'après le modèle vivant »¹. Les artistes utilisent ici le moyen d'expression de leurs modèles pour mieux faire transparaître leur âme mais surtout leurs vertus et leur talent. Les deux hommages de Dürer réalisés la même année (1526) sont tout autant destinés aux deux humanistes portraiturés par l'artiste qu'à l'art de l'écriture qui leur est associé. En évoquant cette incapacité qu'aurait le dessin (la gravure) à pouvoir décrire l'esprit, il accorde clairement la prééminence à l'écrit sur les arts du dessin. Ces hommages assez similaires amènent plusieurs questions. Tout d'abord, faut-il y voir une réelle marque d'estime dans ces inscriptions ou un simple témoignage de respect dicté par les règles et conventions de bienséance de l'époque (une expression commode utilisée aussi peut-être pour flatter le client, question d'autant plus pertinente qu'on voit avec sa réutilisation par Dürer, après Metsijs, que ce n'est pas une annotation, observation personnelle) ? Le deuxième point d'interrogation confronte le fossé entre les concepts en vogue chez les contemporains et le discours qui transparaît dans les inscriptions des portraits. En effet, même si les artistes mettent un point d'honneur à coller au plus près du physique du modèle, ils assortissent cette excellence d'un bémol : ils semblent écrire que leur travail au demeurant très réaliste ne permet pas de cerner l'homme dans son ensemble. Cette dernière idée vient s'opposer ou au moins contredire les théories physiognomonistes de l'époque vues précédemment. En effet, ces dernières considèrent qu'à partir de l'enveloppe physique et de la singularité des traits du visage, on peut retrouver la grandeur ou la bassesse de l'esprit du personnage et le décrypter dans sa totalité. À travers ces inscriptions, une multitude de questions qui alimentèrent les réflexions de l'époque sur le portrait, mais aussi sur l'art en général (peinture, dessin, écriture...) se dévoilent donc. Si les humanistes et les artistes finirent par s'accorder sur l'entrée de la peinture et de la sculpture dans les arts libéraux², au vu de ses exemples, tous ne sont pas pour autant prêts à leur attribuer la même importance et dignité que les arts écrits. Si la théorisation a permis d'ennobler la peinture, la sculpture..., l'image reste malgré tout pour certains Modernes un valet des arts libéraux préexistants. Cependant, une fois de plus le courant de pensée humaniste n'est pas uniforme et quelques lettrés et grands artistes de la période placent la peinture au sommet de la pyramide des arts. Le statut du portrait évolue donc avec cette ascension. Ainsi pour Romano Alberti le portrait serait supérieur aux mots, car il ne « restitue pas les choses au passé, mais au présent ». Ceux qui adhèrent à cette pensée la retraduisent donc dans les inscriptions dont ils parsèment leurs portraits.

¹ GERLO (A.), *Érasme et ses portraitistes : Metsijs, Dürer, Holbein*, Nieuwkoop, B. De Graaf, réed. 1969, p. 17.

² Ce changement de statut des arts du dessin est notamment abordé par Castiglione dans le *Courtisan* ou bien encore par Ange Politien dans son *Panepistemon*. Voir : LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, p. 135.

Effectivement, Holbein célèbre bien Amerbach dans le portrait peint qu'il effectue de lui (n°93), mais il le fait d'une manière différente de Dürer dans ses gravures. Il ne met pas en doute la capacité de son art à rendre la réalité de la personne entière de son modèle. Holbein rend hommage à son ami humaniste bâlois et à son art, en introduisant dans le portrait de ce dernier un quatrain rédigé par l'humaniste en personne. Le peintre résout ainsi le problème de savoir quel art est supérieur en utilisant pour vanter la fidélité de son œuvre des vers en latin du modèle en personne, ce qui permet donc de donner une image physique mais aussi intellectuelle de Boniface Amerbach. L'inscription figure sur une plaque peinte qui est fixée à une petite branche d'arbre (voir ci-contre). Elle souligne que cette image du vivant, bien qu'étant peinte (n'étant qu'une peinture) est l'égal de ce monsieur, du modèle humaniste ; le quatrain après avoir évoqué l'âge du lettré (« il a vécu huit périodes de trois ans », soit 24 ans) termine sur l'idée que cette « œuvre d'art [le portrait] représente avec diligence ce qui appartient à la nature ». C'est donc un bel hommage à l'art du portrait qui est rendu par Amerbach au travers de ces vers. Holbein retourne ce « cadeau » en offrant un magnifique portrait, qui bien que typiquement humaniste arrive à sortir du lot en évoquant les liens entre l'homme, la nature et le portrait via l'environnement et cet encart (cette effigie se distingue aussi d'un point de vue matériel par ses dimensions peu communes : le portrait étant presque carré). Ce portrait est, en quelque sorte, l'aboutissement d'une collaboration de deux amis baignant dans le milieu humaniste, une œuvre commune si l'on peut dire. Ce dialogue entre arts et artistes n'est pas isolé. Il repose sur l'écrit, mais sur un écrit enchevêtré avec les objets et le décor. Dans le portrait n°57 dans lequel il dépeint Érasme comme le nouvel Hercule des lettres, Holbein poursuit sa réflexion sur la place du peintre. Effectivement, dans le coin supérieur droit du tableau, derrière un rideau vert entrouvert apparaît une étagère où reposent trois livres et une carafe. L'ouvrage en biais qui est appuyé sur cette dernière porte quelques annotations. Sur sa couverture, la date de la création du portrait « MDXXIII » (« 1523 ») se distingue, mais l'inscription la plus éloquente se trouve sur la tranche du livre. Il y figure un hexamètre rajouté plus tardivement, peut-être par Érasme lui-même. L'humaniste, comparé dans l'image par le peintre au héros de la mythologie antique, renvoie la pareille à l'artiste en le rapprochant de Zeuxis, un des meilleurs peintres, sinon le meilleur peintre de l'Antiquité selon les Anciens. L'inscription est formulée à la première personne, comme si c'était Holbein qui parlait¹. Le « peintre » (ou celui qui le fait parler) déclare que personne ne



¹ La transcription développée de cet hexamètre donne : On lit ainsi : « (IL)LE EGO IOANNES HOLBEIN NON FACILE (VLL)VS/(TAM) (MICHI) MIMVS QVAM MICHI (MOMVS ERA)T. »

saurait l'imiter (« mimus »), tout au plus pourrait-on chercher par jalousie à l'offenser (« momus »). Là encore ce portrait d'Holbein témoigne d'un double hommage : un don et contre-don¹ à la mode humaniste en quelque sorte, les érudits et les artistes célèbrent les autres par leur art respectif à travers les effigies. Lettrés et portraitistes se répondent les uns aux autres. Au sein du portrait, il se joue alors parfois plus un dialogue qu'une opposition frontale. Plus qu'une réelle rivalité, il s'agit plus d'une émulation. Enfin, un dernier type d'hommage est abordé dans le corpus, même s'il n'est en fait qu'une variation de ce qui vient d'être décrit. Il s'agit de l'hommage rendu par Dürer à Varnbüler (n°105) : « Par ce portrait, Albrecht Dürer de Nuremberg désire honorer et faire connaître à la postérité celui qu'il aimait tout particulièrement, Ulrich dit Varnbüler »². Ce qui transparaît dans ces mots, c'est cette affection particulière entre les deux hommes, ce dont ne témoignent pas aussi clairement les autres écrits relevés. L'échantillon dévoile ainsi un kaléidoscope d'hommages plus ou moins sincères et affectueux. Ces inscriptions louangeuses assez étoffées partagent un point commun : leur traitement diffère sensiblement de ce qui a pu être décrit plus haut, à savoir la fiche de renseignements qui accompagne de nombreuses effigies. L'importance du message implique une meilleure visibilité. Elles acquièrent alors parfois une place de choix dans l'image, allant par exemple jusqu'à décentrer l'humaniste comme c'est le cas dans la gravure d'Érasme faite par Dürer (n°63). Leur intégration au décor est de fait souvent plus travaillée.

Le portrait est donc un lieu de célébration des arts et de l'autre. Par l'intermédiaire des différentes annotations écrites, les modèles, auxquels ils ne manquaient plus que la parole selon l'expression consacrée, trouvent ici un moyen de s'exprimer. Si c'est parfois le manque de confiance en l'image qui conduit à l'introduction des traces écrites, ces dernières sont aussi employées à de nombreuses reprises pour rendre hommage au lettré ou bien encore au portraitiste. Les éléments écrits se dévoilent aussi de façon plus attendue dans les livres présents dans les portraits. Des livres qui, au vu de leur nombre, se révèlent, derrière l'humaniste, comme le deuxième acteur du corpus.

B/ Le livre : l'autre personnage des portraits.

Le livre a toujours été un objet associé à la sagesse et aux lettres, sa présence importante dans les portraits d'érudits n'est donc pas étonnante. De plus, si la Renaissance est une période clé pour les humanistes, les XV^e et XVI^e siècles sont aussi une époque charnière

¹ Pour approfondir ce sujet, lire : ZEMON-DAVIS (N.), *Essai sur le don dans la France du XVI^e siècle*, Paris, Seuil, 2003.

² « Albertus Dürer Noric(u)s hac imagine Ulrichum cognom(en)to Varnbuler [...] », voir portrait n°105 dans le corpus principal en annexe.

dans l'histoire du livre. Les manuscrits à la mode médiévale partagent désormais leurs étagères avec les livres imprimés, une des grandes révolutions de l'époque. Véritables outils de travail pour les hommes de lettres, ces livres sont mis en scène dans les effigies comme des acteurs jouant un rôle. Un rôle aussi bien de sources pour les travaux des humanistes que d'objet réceptacle à leurs connaissances. Cette abondance de fonctions conduit à la multiplication et à la profusion des ouvrages durant le début de l'époque moderne : un phénomène qui s'observe dans l'échantillon des portraits collectés.

1. Un catalogue conséquent.

Livre à la main, ouvrage posé négligemment sur une table de travail..., à travers ces images, les mots et les pages s'immiscent dans notre galerie de portraits. Pour se rendre compte de l'abondance des livres dans les effigies des humanistes de la Renaissance, il suffit dans un premier temps de survoler l'échantillon dans son ensemble. La récurrence de cet élément iconographique est alors marquante. Ainsi, ce sont en effet 28,4% des portraits du corpus qui dévoilent au moins un livre dans l'environnement du lettré. Cela représente un effectif de 60 portraits, soit plus du quart de l'ensemble du corpus (voir tableau ci-contre). Ces chiffres quoiqu'importants

	Nombre de portraits	En %
Présence d'au moins un livre	60	28,4
Présence d'au moins deux livres	24	11,4

Présence des livres dans les portraits

tranchent cependant avec la sensation d'omniprésence qui peut-être ressentie suite à un passage en revue de la galerie de portraits. Cette distorsion s'explique lorsque d'autres statistiques et d'autres bases de calcul sont considérées. Le premier constat qui permet de mettre en relief cette sensation de foisonnement, c'est que si seulement 60 portraits mettent en scène au moins un livre, il y en a 24 sur ces derniers qui en présentent au moins deux. 11,4% des représentations du corpus témoignent donc d'un début d'accumulation de ces ouvrages : 40% des portraits avec une œuvre en compte en fait au moins deux (24 images sur 60). Ce résultat indique que le livre n'est pas un acteur solitaire, il est souvent accompagné d'un ou plusieurs autres tomes. C'est ce phénomène de cumul qui explique qu'au final ce sont 146 livres au moins¹ qui sont répertoriés sur l'ensemble du corpus. Quelques rouleaux de parchemins (comme ceux visibles dans le portrait des Ambassadeurs, n°100) viennent achever cet effet de profusion. Enfin, autre dominante repérée dans l'échantillon : l'espace accordé à l'objet littéraire peut être extrêmement volumineux. S'il y a 60 portraits avec un livre, il n'y

¹ La qualité des images qui n'est pas toujours excellente peut induire quelques lacunes (mais très peu nombreuses si c'est vraiment le cas).

en a que 49 avec un décor très travaillé. Les représentations vierges de tout décor permettent finalement de valoriser les diverses œuvres en leur accordant une visibilité plus grande. À l'inverse, celles qui participent d'un portrait très orné sont parties prenantes dans ce décor. Sur les effigies avec livre, 35 présentent des arrière-plans travaillés¹ et 25 ont des fonds simples. Dans ces dernières représentations, le livre devient alors un objet permettant d'habiller le portrait simplement et donc aussi à moindre coût pour les commanditaires. L'œil du spectateur n'est pas détourné du livre par un décor trop fourni. Bien entendu, l'ouvrage ne sert pas qu'à remplir l'espace libre du portrait, mais il se révèle néanmoins comme un élément iconographique précieux et favori sur ce point. Ces derniers résultats ne peuvent plus porter à confusion : le livre est bien un élément récurrent du lexique iconographique humaniste.

Cette étude quantitative dévoile qu'un livre en cache souvent un autre. Une expression qui peut d'ailleurs être prise aussi bien au sens figuré qu'au sens propre puisqu'il n'est pas rare que certains ouvrages chevauchent et dissimulent de façon plus ou moins importante d'autres volumes. Par exemple, dans le portrait n°85 de Jean Clouet qui dépeint l'helléniste français Guillaume Budé, le coin supérieur et le début de la tranche d'un livre fermé se distinguent sous celui dans lequel l'humaniste est en train d'écrire. Ce cas de figure est loin d'être rare, mais toutes les représentations ne camouflent pas les livres, certaines les mettent d'ailleurs au contraire bien en valeur jusqu'à mettre en scène de véritables petites bibliothèques. Le nombre de livres composant ces dernières varie de 2-3 ouvrages à une grosse dizaine. L'effigie de Jan Brandt (n°192) le dépeint un livre à la main, mais surtout avec pour seul décor en arrière-plan une petite étagère sur laquelle reposent, bien rangés, cinq tomes de différentes tailles. Une petite bibliothèque apparaît également dans la peinture de Lucas Cranach représentant le Cardinal de Brandebourg (n°50). En plus des cinq exemplaires qui gisent sur la table de travail du lettré, on observe, dans le fond de la pièce, une petite armoire qui semble être le lieu de stockage de plusieurs autres ouvrages. Ce phénomène de collecte de manuscrits, mais aussi des livres imprimés se retrouve également bien entendu dans le portrait du collectionneur Jacopo de Strada (n°25) où deux sujets peuvent être aperçus clairement sur le dessus d'un meuble en arrière-plan. Leur position sur l'axe central du tableau, juste au-dessus de la tête de l'humaniste, ainsi que le jeu de lumière² qui se repère renforcent la place de choix accordée à la littérature. Si plusieurs autres effigies évoquent cette pratique de la collection d'ouvrages (anciens ou non d'ailleurs), un des plus frappants sur ce point est sans nul doute le portrait de Floriano Moratti par Prospero Fontana (n°18). Ici, le mot bibliothèque privée commence à prendre un véritable sens, puisque quinze livres

¹ Par conséquent, 71,4% des portraits avec des arrière-plans « complexes » mettent en scène au moins un livre.

² Cette dernière vient taper sur la tranche du livre du dessous qui apparaît de façon bien plus claire que les éléments autour de lui, élément qui attire donc le regard dans l'œuvre de Titien

imposants sont dénombrés, mais la construction de l'œuvre laisse imaginer qu'il y en a plus qu'il n'y paraît. En effet, l'humaniste, représenté de trois-quarts, tient un livre ouvert qu'il fait reposer en partie sur jambe et hanche droite, laissant l'impression qu'il s'est arrêté dans sa lecture, mais aussi qu'il présente l'œuvre aux spectateurs qu'il regarde. Cet ouvrage semble en fait s'insérer en temps normal à l'extrémité gauche du meuble aperçu derrière le lettré. L'arrière-plan qui se construit autour d'une ligne de fuite en diagonale établit une perspective forte qui est suivie par le meuble où sont rangés tous les livres de Moratti. Si une partie de la bibliothèque est dissimulée derrière un épais rideau vert en velours, deux étages du meuble se distinguent très bien et montrent qu'ils supportent chacun sept épais et larges volumes, peut-être de la même collection au vu de la ressemblance de ces derniers. La bibliothèque de l'Italien est située face à l'espace de travail de ce dernier et la ligne de fuite qui disparaît derrière le rideau vert laisse penser qu'une partie tout aussi grande du meuble se retrouve cachée (on peut aussi supposer que le meuble est coupé en hauteur par la dimension du portrait et que d'autres étagères existent « au-dessus » de ce dernier). Collecter et stocker les livres permet aux humanistes d'avoir à disposition, chez eux, la matière pour travailler. Ils restent leur outil de travail le plus fondamental. Cet amasement des livres par les humanistes est mis en évidence dans ces derniers exemples par l'organisation des œuvres. Ces dernières sont construites de façon à attirer rapidement le regard de l'observateur vers ces objets qui ne sont pas que décoratifs : l'artiste use alors des axes principaux du portrait, de la perspective, mais aussi des jeux de lumière et de l'interaction que peut avoir l'humaniste avec eux. L'image est donc réalisée dans le souci de faire des livres, le deuxième personnage de ces représentations d'humanistes. Un statut de second rôle soutenu par une présence numéraire impressionnante. Sur ce plan, une effigie mérite qu'on s'y arrête plus longuement. Il s'agit de la représentation de la famille de Thomas More (n°44), elle ne comporte pas moins de douze



livres. Si les autres portraits cherchent à montrer l'irruption importante de l'objet livre en les rassemblant, Holbein joue ici d'un autre stratagème. Son dessin préliminaire donne le sentiment que le livre possède un don d'ubiquité et qu'il se trouve présent à plusieurs endroits à la fois. En effet, ce portrait de groupe met en évidence douze livres qui sont

disséminés un peu partout dans l'image (voir ci-contre¹). Si Thomas More n'est pas représenté, lui, avec un livre, ce n'est pas le cas de la majorité des individus du premier plan (six sur dix). La dispersion des ouvrages crée donc un effet de profusion très net. La « banalisation » de l'objet apparaît aussi par la place qu'il occupe dans la pièce : quatre livres traînent sur le sol, pendant que deux autres ont été déposés près d'une carafe à côté de la fenêtre. Cela témoigne de son caractère plus commun, plus répandu, moins précieux aussi peut-être, que durant les siècles précédents. Mais la valeur du livre comme puits de connaissances n'est pas oubliée dans ce dessin, puisque les nombreux ouvrages dépeints servent à mettre en avant le climat intellectuel riche dans lequel évolue la famille où même les filles ont reçu une éducation érudite et savante (à l'arrière-plan on distingue encore un autre individu occupé à étudier).

Enfin, la récurrence de cet élément du lexique iconographique de l'image des humanistes est renforcée par le fait que les portraits du corpus qui attirent le regard, les « dominants » en quelque sorte (les plus connus, les plus élaborés...), sont souvent associés à cet acteur atypique qu'est le livre. Ce dernier est aussi associé régulièrement aux grands noms de l'humanisme. Ainsi sur les 20 portraits collectés d'Érasme, la moitié, soit 10, le dépeint en présence d'une publication. Même si aucun n'expose de véritables petites bibliothèques, les ouvrages sont souvent concentrés à un même endroit de façon plus ou moins organisée. Ils sont alors déposés sur les meubles qui se trouvent à proximité de l'humaniste : sur des étagères pour les images n°57 et n°69, ou bien sur une table comme on le voit dans les portraits n°63 et n°73 par exemple. Les ouvrages s'accumulent donc dans l'environnement immédiat du Prince des humanistes, sur son lieu de travail. Cette proximité des livres avec le lettré n'est pas spécifique aux portraits d'Érasme, elle se répand dans la majorité des effigies de nos hommes de lettres. Le portrait des *Quatre philosophes* (n°128) se rajoute ainsi à la longue liste d'exemples déjà évoquée, comme la gravure n°92 où quatre livres sont posés sur le bureau de Guillaume du Bellay ou bien encore la n°151 où trois ouvrages trônent sur une étagère juste au-dessus de la tête de Jérôme Aléandre. Ce dernier point est capital. La communication entre ces deux acteurs (l'humaniste et le livre) s'établit majoritairement par une proximité du dernier avec une des deux parties du corps du lettré qui est valorisée dans le portrait : la tête et les mains (les pages sont ainsi en contact direct avec les mains du lettré dans 41 portraits du corpus² : ce qui occupe presque 20% du corpus global et plus de 68% des portraits avec un livre en expose un en contact avec le lettré). L'artiste fait tout pour faciliter au spectateur la lecture de l'image et les connexions qu'il doit faire pour la décrypter. Le livre

¹ Il s'agit du portrait n°44, mais les différents livres présents ont été mis en couleur pour une meilleure visibilité.

² Voir tableau « Action réalisée par la ou les mains » en annexe p.361.

est le symbole de la sagesse et sert l'apprentissage des humanistes en leur « remplissant » la tête, centre des connaissances ; mais il est aussi le réceptacle de leurs propres savoirs et se remplit donc de ces derniers par l'intermédiaire de leurs mains. Cette contiguïté des hommes de lettres avec les livres dans les portraits révèle ainsi à l'observateur scrupuleux les intérêts intellectuels réels ou prétendus du modèle¹.

En définitive, l'accumulation de divers livres et ouvrages dans les effigies d'humanistes ne fait que dépeindre l'épanouissement de ces objets qui a lieu dans la réalité, dans les milieux érudits notamment. La Renaissance grâce à la découverte révolutionnaire de l'imprimerie voit les livres se diffuser de plus en plus largement et infuser les milieux érudits, mais aussi les couches moins privilégiées. Mais l'invention de l'imprimerie a un autre impact sur le livre : à partir du XV^e siècle, elle bouleverse le contenu des bibliothèques privées qui ne cessent de s'enrichir par ailleurs. Si le contenu change, il n'est pas le seul et les humanistes (et notre corps) sont les témoins d'une autre métamorphose : celle de l'apparence de l'objet.

2. Une nouvelle mise en forme.

L'écriture a de loin précédé le livre. Ce support n'est arrivé que bien plus tard et n'a cessé par la suite d'évoluer dans sa forme et dans son contenu pour satisfaire les nouveaux besoins des lecteurs. L'échantillon des portraits qui mettent en scène au moins un livre permet de définir quelques caractéristiques de l'objet tel que l'ont connu les humanistes. Il s'agit d'établir une présentation rapide² des 145 livres visibles. La répartition des effigies avec ouvrages visibles est relativement homogène sur toute la période : au moins un portrait avec livre pour chaque décennie en allant de la fin des années 1470 jusqu'au début des années 1630, en passant par les dates clés de 1530-1550 où le livre imprimé trouve sa forme actuelle et se détache de la présentation des livres manuscrits. Cette distribution équilibrée et régulière surtout (avec des pics néanmoins pour les années de parution des recueils de vie de Thévet et de Giovio) permet donc d'avoir une vision d'ensemble de l'évolution du contenu des ouvrages, mais aussi de leur transformation « physique », de leur changement d'apparence qui s'opère durant cette période. En effet, le corpus offre un éventail très varié de ces objets. Les livres n'étant accessibles que par les traits de l'artiste, il est difficile d'établir une typologie extrêmement précise. Néanmoins, différents paramètres permettent de relever certains leitmotifs et variations. Il s'agit tout d'abord de s'arrêter sur la forme du livre dans sa globalité. La galerie d'effigies dépeint aussi bien des gros manuscrits de la fin du XV^e siècle,

¹ CAMPBELL (L.), op. cit.

² Plus de temps et de ressources permettraient peut-être de tendre vers une prosopographie un peu plus détaillée de l'échantillon des livres visibles dans le portrait.

que des tout petits livres imprimés qui tiennent dans la paume des mains ; l'échantillon s'étend des ouvrages luxueux avec fermoirs et enluminures (voir ci-dessous détail du portrait n° 9) aux éditions les plus modestes qui s'impriment sur du papier de moins bonne qualité...

Le livre est donc de toutes formes et de toutes tailles. Cette large gamme témoigne de la révolution de l'imprimerie amorcée dans les années 1450 par Johann Gutenberg¹ et qui ne cesse de se perfectionner tout au long de la période. Un des premiers points de mutation qui se met en place avec le livre imprimé c'est la réduction du format (amorcé notamment par Alde Manuce qui a lancé l'in-8). Dans un de ses portraits gravés (le n°89), Budé est figuré avec deux livres : si celui qui repose sur la table est d'une taille qui pourrait être qualifiée de commune, celui qu'il tient dans sa main droite semble pouvoir disparaître dans celle-ci sans problème (voir détail ci-contre). On en retrouve un similaire dans une autre gravure de Thévet, celle de Guillaume du Bellay (n°92) où les trois livres fermés reposent les uns sur les autres en allant du plus grand au plus petit et forment ainsi une sorte de petite pyramide (voir détail à gauche). Ces exemplaires de petites tailles sont issus d'un méticuleux travail de pliage des feuilles. C'est le nombre de plis qui donne d'ailleurs le format (in-plano, in-folio, in-quarto, in-octavo...) et donc aussi la taille approximative². L'impression de formats plus petits simplifie grandement le travail de lecture. Pour les humanistes qui étudient plusieurs ouvrages à la fois, cela permet donc un gain de place et de temps. Ces « livres de poche » sont aussi aisément transportables et facilitent par conséquent leur diffusion. Mais réduire le format, c'est aussi le moyen trouvé par les éditeurs des textes classiques pour abaisser leur coût de production. Entre 40% et 50% du prix de fabrication d'un livre tient dans le coût du papier³ : ainsi les feuilles sont de plus en plus pliées pour les économiser et les formats se réduisent donc⁴. Après la hauteur et la largeur du livre vient l'étude de la troisième dimension de ce dernier : l'épaisseur (la profondeur). En effet, aux différences de gabarits s'ajoutent aussi des variations d'épaisseur des œuvres (qu'elles soient manuscrites ou imprimées). Là encore, le corpus est assez hétérogène et d'une grande pluralité. Si les volumes d'une épaisseur moyenne semblent majoritaires, l'observateur peut toutefois apercevoir des livres aux nombres de pages bien plus



¹ Sur ce point voir le site de la BNF qui propose un cours sur l'histoire du livre et notamment de l'imprimerie : <http://classes.bnf.fr/livre/arret/histoire-du-livre/imprimerie/index.htm> (lien consulté la dernière fois le 29/05/2012).

² Approximative car la taille dépend du format de la feuille avant qu'elle ne soit pliée, et il n'y a pas un format unique de feuille. Ainsi, deux ouvrages in-octavo n'auront pas forcément la même taille en centimètres (35 à 50cm pour l'in-folio, 25 à 35cm pour l'in-4, 20 à 25 cm pour l'in-8, 20cm et moins pour l'in-12...)

³ Voir sur les tirages : <http://classes.bnf.fr/livre/arret/histoire-du-livre/renaissance/02.htm> (lien consulté la dernière fois le 30/05/2012).

⁴ Cependant, les gros et grands ouvrages in-plano ou in-folio ne disparaissent pas. C'est d'ailleurs évident quand on observe le corpus où même les portraits de la fin de la période en dépeignent.

conséquents et qui donnent l'impression d'être très lourds : c'est le cas des livres de la bibliothèque de Floriano Moratti (n°18), mais aussi de certains exemplaires présents dans quelques portraits d'Érasme (ci-contre, détail du portrait n°63). Au contraire, d'autres effigies du plus connu des humanistes offrent à voir des livres beaucoup plus minces (voir notamment le portrait n°72). Ces variations dépendent en fait du nombre de feuillets utilisés pour faire le cahier et du nombre de pliages qu'a connu la feuille : plus la feuille a été pliée et plus il y a de feuillets, plus le cahier et par conséquent le livre sont épais. Enfin, le dernier aspect lié à la forme de la publication qui peut être traité tient plus aux innovations quant à la mise en page de ce dernier. Effectivement, les ouvrages ne répondent pas aux exigences du circuit éditorial et des lecteurs par ses seules dimensions. Les rares livres imprimés ouverts qui peuvent être repérés mettent en avant un deuxième phénomène qui participe à la mise en place des nouvelles conventions du livre à la Renaissance : la nouvelle structuration des pages. Le corpus permet d'observer l'élaboration d'un manuscrit à la fin du XV^e siècle (n°99) : le portrait de Pierre le Baud le dépeint en effet en train de rédiger son œuvre *La compillacion des cronicques et ystoires des Bretons*. Les grandes feuilles, sur lesquelles écrit l'historien, montrent une répartition du texte sur deux colonnes, ce qui est la norme à l'époque. Multiplier les colonnes permet de réduire le nombre de pages, d'y noter plus de choses et induit une lecture en diagonale pour se faire une idée rapide du contenu. Cette mise en forme ne se retrouve pas dans les livres des portraits plus tardifs. Ces derniers ouvrages se rapprochent plus de ce qui se fait aujourd'hui. Ainsi, dans les livres ouverts repérés dans les représentations n°13, n°18, n°21 ou bien encore la n°58 et la n°63, le texte dans les pages ne forme qu'un bloc, un bloc qui s'éclaircit de plus en plus au fur et à mesure que l'on avance dans la période. Il y a une réelle volonté de clarifier et de hiérarchiser les pages et le texte pour faciliter la lecture. Ce nouveau système de conventions intègre aussi un nouveau langage typographique : les polices gothiques et romaines croisent à partir de 1501 l'italique (d'Alde Manuce) puis à partir de 1557 les caractères dits « de civilité » (parce qu'ils servent à imprimer *La Civilité puérile* d'Érasme) et qui est une sorte d'imitation de l'écriture cursive. Des éditeurs humanistes tels que Geoffroy Tory (1480-1533) contribuent aussi à normaliser le tracé des lettres, insertion des apostrophes et des divers accents pour une meilleure lecture des langues vernaculaires... Il y a une volonté des imprimeurs humanistes d'améliorer la typographie. Ils cherchent à l'adapter au contenu de l'œuvre. Toutes ces innovations contribuent à la « clarification de l'espace visuel du livre »¹ : le texte des livres imprimés devient moins dense, moins compact et est donc plus lisible que ne l'était celui des

¹ Sur l'épuration de la mise en page lire :

http://meticebeta.univ-montp3.fr/lelivre/partie1/eclaircir_la_page.html (consulté la dernière fois le 25/05/2012)

manuscrits. C'est dans ce contexte que l'illustration s'immisce dans les pages des livres imprimés, devenant ainsi parfois un véritable élément structurant de ces dernières. Même si les portraits ne proposent pas d'images de livres avec illustrations, le corpus n'est pas muet puisque certaines des gravures proviennent de recueils illustrés de l'époque : ce sont ici les portraits eux-mêmes qui sont les illustrations, des effigies autour desquelles s'organisait le commentaire de l'auteur. Grâce aux avancées techniques, il y a donc une véritable appropriation de l'objet-livre par les Modernes. La vision du livre n'est aussi plus la même. La conception de la publication est chamboulée par la « révolution Gutenberg ». Avant l'imprimerie, chaque livre était unique et l'ouvrage en tant qu'objet matériel était privilégié. Après toutes les innovations citées, la conservation des écrits se fait prioritairement par la copie (en opposition à l'accumulation des livres anciens), ce dernier mode favorise, lui, l'œuvre que contient le livre.

3. Au fil des lectures...

En effet, si le livre est un objet matériel et esthétique, c'est aussi un objet culturel par excellence. « Porteur de la mémoire de l'humanité », le livre est un lien entre les civilisations et permet de véhiculer toutes leurs formes de pensée, leurs histoires, leurs innovations¹... Les humanistes, en cherchant à renouer avec l'esprit et les textes de l'Antiquité, participent durant la Renaissance au renouvellement du contenu des publications : d'une part, en favorisant les rééditions des œuvres antiques, mais aussi en alimentant le circuit éditorial par leurs propres écrits. Les 145 ouvrages visibles sur l'ensemble du corpus sont difficilement identifiables un par un, mais des œuvres types peuvent être mises en évidence. Tout d'abord, plusieurs opuscules peuvent être considérés comme des « figurants » : ils ne sont là que pour ajouter, au portrait, l'image du livre et sa symbolique générale. Mais le corpus présente aussi une catégorie de livres « acteurs » qui transmettent, eux, aux spectateurs des messages bien définis, des références précises en rapport avec l'humaniste ou autre... Ainsi, dans le portrait de Juste Lipse et de ses élèves (n°128), les quatre humanistes travaillent sur une des œuvres de Sénèque. Quant à Ugolino Martelli (n°41), il vient de s'arrêter de lire le neuvième chant de l'Illiade et possède également un ouvrage de Virgile (comme le laisse supposer l'inscription « MARO » visible sur ce dernier). Les textes antiques sont les classiques des bibliothèques d'humanistes. Bien entendu, ce sont très rarement les œuvres originales, mais bien souvent des copies manuscrites ou des rééditions imprimées. La diversité et le renouvellement de ces

¹ Sur ce point voir : https://meticebeta.univ-montp3.fr/lelivre/partie1/le_livre_imprim1.html (cours en ligne sur l'histoire du livre, de l'université de Montpellier, consulté la dernière fois le 25/05/2012).

textes sont assurés au début de la période par l'apport des manuscrits anciens ramenés par les érudits grecs qui arrivent en Italie suite à la prise de Constantinople par les Ottomans en 1453. La demande pour les œuvres des Anciens est si forte que certains imprimeurs-libraires de la Renaissance comme Sébastien Gryphe à Lyon ou les Wechel à Paris se spécialisent dans l'édition de classiques. L'imprimerie n'a pas commencé par produire la culture humaniste, elle a d'abord démultiplié l'ancienne. Mais les imprimeurs-libraires se tournent par la suite vers d'autres sources de production. Le marché du livre, qui alimentait les lectures des humanistes, finit par être nourri par les propres œuvres de la communauté érudite.

En effet, l'autre grand domaine de publication en ce qui concerne les belles-lettres, ce sont les textes des humanistes eux-mêmes. Les portraits du corpus dépeignent à plusieurs reprises les lettrés avec, dans leurs mains ou à proximité, des ouvrages rédigés par d'autres érudits de l'époque. La célèbre œuvre d'Holbein *Les Ambassadeurs* (n°100) accueille ainsi l'édition de 1527 du *Mémoire du commerçant* écrit par l'humaniste Petrus Apianus¹. Autre exemple, celui d'Ugolino Martelli une nouvelle fois qui, pour rendre hommage au cardinal Pietro Bembo, tient sa main gauche appuyée sur une des œuvres de ce dernier. Les lettrés de la République des lettres et de la communauté humaniste en général se nourrissent entre eux par leurs œuvres. Leur production est très diversifiée : des grammaires, des œuvres littéraires et énormément d'ouvrages pédagogiques comme les *Adages* d'Érasme. Le portrait n°60 montre d'ailleurs l'humaniste en train de les rédiger. Ce dernier ouvrage, qui regroupe en fait des citations tirées de l'ensemble de la littérature antique à laquelle Érasme eut accès (c'est-à-dire la quasi-totalité) et qu'il a commenté, reste un des best-sellers de l'époque moderne avec environ 160 éditions entre 1500 et 1559, date à laquelle il est mis à l'Index par le concile de Trente. Ce dernier exemple révèle que les hommes de lettres du XVI^e siècle aimaient se faire représenter en compagnie de leurs propres œuvres. C'est une constante dans les représentations d'Érasme, mais ce concept est visible également dans l'effigie de Pierre Le Baud (n°99) où on aperçoit la première page de son œuvre sur la Bretagne ou bien encore dans celle de Daniele Barbaro (n°21) où les deux livres qui s'exposent sur la table près du lettré sont ses propres écrits. L'image des humanistes met donc en avant deux catégories principales de livres : les œuvres de l'Antiquité et celles de la communauté humaniste. Pour les œuvres dont le contenu n'est pas identifiable, des hypothèses peuvent être émises. L'artiste peut avoir choisi de les intégrer à sa composition pour de multiples raisons : habiller à moindre coût l'espace, on l'a dit, mais aussi pour en saisir l'aspect symbolique. Tout comme nous avons montré que l'image humaniste usait de certains codes, le livre est une norme de l'iconographie lettrée. La valeur de l'ouvrage peut se lire indépendamment de sa forme et de son contenu.

¹ Un portrait de Petrus Apianus est visible dans le corpus principal en annexe : n°200.

Intrinsèquement, il évoque le sérieux, le travail intellectuel, le savoir, etc. Dans ce cas de figure, l'artiste emmène le spectateur dans une sphère que celui-ci peut facilement décrypter: qu'il soit chronique, recueil, ouvrages pédagogiques ou dictionnaire, peu importe sa nature, le livre exalte magnifiquement l'esprit humaniste.

Le livre est donc un personnage très riche. Il investit les portraits des humanistes de façon régulière tout au long de la période sans manquer de faire part aux spectateurs des innovations qu'il subit. Des nouvelles conventions de formes à l'évolution du contenu des œuvres publiées, le livre se transforme pour répondre aux attentes des lecteurs, notamment ceux assoiffés de connaissances tels que les humanistes. La Renaissance est l'époque de l'épanouissement et de la diversification du livre. Grâce aux politiques éditoriales, les textes anciens deviennent de plus en plus accessibles et les ouvrages édités en langues vernaculaires ne cessent d'augmenter. Cette révolution ne doit pas inciter à penser que l'arrivée du livre imprimé fait disparaître les manuscrits, bien au contraire certains humanistes se veulent fidèles à ces derniers qu'ils « jugent plus beaux, plus nobles et plus durables que l'imprimé ». Les humanistes ont donc un accès facilité aux œuvres qui les intéressent. Cependant, il est intéressant de noter que très peu de représentations de nos lettrés les montrent en train de lire. Les humanistes apparaissent souvent comme venant de s'interrompre dans leur lecture, mais très rarement en train d'effectuer l'action réellement (le portrait n°77 est une des exceptions puisque l'on y voit Laurent le Magnifique entouré par des philosophes et hommes de lettres en pleine séance de lecture). Le livre ne se lit pas dans les portraits d'humanistes, en revanche il s'écrit. Une action qui nécessite un certain nombre d'instruments. Le vocabulaire iconographique autour du livre introduit donc ces divers accessoires, outils indispensables de l'écrivain-humaniste.

C/ La plume et l'encrier : les outils de l'auteur.

Les portraits sont un témoignage de l'existence des humanistes du corpus, mais aussi de la civilisation de l'écrit dans laquelle ils baignent. La dimension mémorielle et exemplaire englobe la personne même mais la dépasse. Les contours du portrait s'attachent aussi à célébrer ce qui fait la quintessence du passage sur terre des lettrés : ils ont écrit et en ce sens, atteignent l'universalité et l'immortalité. Le geste même d'écrire nécessite des accessoires qui parsèment ça et là l'échantillon. L'écriture est l'autre volet de l'humanisme, les hommes de lettres ne sont pas que des lecteurs, ce sont aussi des écrivains. Des écrivains qui ont besoin d'un support pour s'exprimer : le livre, qui reste effectivement intrinsèquement le produit de

l'activité manuelle¹ (l'écriture) et de l'activité intellectuelle (réflexion). Si le livre ne vit pas longtemps sans lecteurs, il n'existe pas du tout sans auteur. Le décorum des portraits vient donc rappeler cette deuxième casquette de l'érudit moderne, qui agit alors comme une véritable fourmi ouvrière de la communauté humaniste œuvrant pleinement pour une civilisation de l'écrit. Si les ouvrages et opuscules, comme on l'a vu, sont sans doute les éléments iconographiques les plus marquants pour aborder ce point, d'autres témoins plus discrets apparaissent quand on y regarde de plus près. En effet, disséminés dans le corpus, plumes et encriers participent à l'élaboration de l'image studieuse et littéraire de l'humaniste. Vingt-trois plumes apparaissent ainsi dans le corpus. Elles sont réparties dans 19 portraits puisque trois sont visibles dans le tableau des *Quatre philosophes* (n°128), ainsi que dans celui de Jean Sleidan (n°167). 9% des portraits de notre échantillon abritent une plume. Des chiffres peu conséquents mais éloquents. L'accessoire porte bien son nom : la plume, si elle n'est clairement pas dans les effigies d'humanistes l'objet de prédilection pour évoquer la civilisation de l'écrit, est cependant une déclinaison de ce vocabulaire iconographique littéraire. Les plumes sont, la plupart du temps, associées avec l'objet livre. Mais elles témoignent aussi d'un glissement dans la distribution des rôles, forgeant la métamorphose du lecteur en auteur : le portraitiste évoque par ce biais l'action d'écrire, d'annoter, de commenter.

La plume, bien que petite, est aisément repérable et identifiable. Sa représentation dans le corpus répond à des caractéristiques bien définies et relativement homogènes. Ainsi 61% d'entre elles sont tenues en main par les lettrés (14 sur 23). C'est précisément le cas de la gravure n°46 qui dépeint l'Anglais Thomas More. L'ami et correspondant d'Érasme est saisi plume à la main, peut-être sur le point de commencer à écrire ou venant de s'interrompre dans sa rédaction. Une pose très similaire s'observe dans les portraits de Budé (n°85 et n°90) et de Jonas Justus (n°172). Érasme en tant que prince des humanistes n'échappe pas non plus à celle-ci : sur les sept effigies où il est croqué en présence d'une plume, il la tient dans la main à cinq reprises (portraits n°60, n°61, n°62, n°63 et n°69). Dans les représentations restantes, quand ces outils de travail ne sont pas tenus en main par le modèle, ils reposent très souvent sur la table de travail à proximité du lettré ou bien en trois occasions se trouvent dans un encrier (n°18, n°23, n°64²). L'échantillon témoigne donc de la réalité de l'époque : on y écrit à la plume, un outil de travail assez varié. Il peut être confectionné avec une plume d'oiseau (aujourd'hui, on parle souvent de plumes d'oie, mais à l'époque il y avait celles de corbeau, de canard, d'aigle, etc.) ou alors il s'agit d'un porte-plume qui est associé à un embout

¹ Pourtant quelquefois décriée par les humanistes.

² L'enluminure représentant Pierre le Baud n'a pas été comptée, car la plume ne repose pas dans l'encrier, le lettré est en train de la tremper à l'intérieur.

métallique en forme de bec. Une gamme très variée... Le tableau de Juste Lipse et de ses élèves (n°128) est intéressant à ce titre car il semble mettre en scène les deux sortes d'instruments. Alors qu'une belle plume d'oie blanche repose sur le bord de la table et semble



même presque prête à tomber, Philippe Rubens tient dans sa main droite un objet qui se rapproche déjà plus d'un « stylo » et dont la forme et les couleurs laissent penser qu'il est formé de deux morceaux : une plume métallique et un porte-plume. La dernière qui repose au milieu de la table est moins visible et donc difficilement identifiable, même si l'aspect blanc et fin peut peut-être laisser penser à une plume d'oiseau comme dans l'effigie de Budé (n°85). Dans ces deux derniers cas, entre autres, les barbes auraient été retirées pour ne laisser que la penne (le rachis en fait). Notre échantillon est très contrasté quant à la qualité des images, ce qui complique parfois la classification dans telle ou telle catégorie. Quand l'élément a toujours ses barbes, l'accessoire peut aisément être rangé dans la catégorie des plumes d'oiseaux. En revanche, quand elles manquent à l'appel, une ambiguïté peut voir le jour quand à la présence d'une mine métallique. On en est alors réduit aux suppositions. Érasme, par exemple, est lui souvent représenté tenant en main des plumes assez épaisses (qui se rapprochent de la largeur de ses doigts)¹, difficile de penser à une plume d'oiseau, cependant il ne semble pas y avoir de pointes métalliques au bout non plus. Ce diamètre plus imposant que les autres ne serait-il pas alors un procédé du peintre (ici Holbein) pour attirer l'attention du spectateur ? Dans plusieurs effigies, dont la gravure de Sleidan (n°167), on remarque également que l'artiste fonce les pointes taillées en bec pour renforcer l'impression réaliste de la scène et figurer l'encre. Cette cohabitation à la Renaissance des deux sortes de plumes est donc difficilement confirmable par le corpus. En règle générale, la plume d'oiseau était plus appréciée que la métallique qui, même si plus solide, est beaucoup moins souple et plus sujette à la corrosion par l'encre.

Une encre qui se conserve dans les 11 encriers visibles de la galerie. Là encore l'objet matériel varie énormément d'une effigie à l'autre. Si ceux qui sont peints dans les portraits de Floriano Moratti (n°18) et de Carlo Sigonio (n°23) semblent être assez haut de gamme (grand et noir bordé d'« or »), d'autres sont bien plus communs et basiques comme celui de Pierre Le Baud (n°99) ou encore la majorité de ceux visibles dans les portraits d'Érasme (par exemple le n°64). Une petite remarque peut être émise sur la ressemblance observable de celui de Floriano Moratti et de Carlo Sigonio cités à l'instant. En effet, même si les deux objets ne sont pas identiques, l'esthétique est très similaire. Ces similitudes de couleurs, de taille... interrogent sur le fait que les tableaux ont été peints par le père et la fille (Prospero Fontana pour le premier et sa fille Lavinia pour le second). La façon de traiter l'objet ainsi

¹ Voir portrait n°61 et 62 du corpus principal, en annexe.

que la plume qui y repose laisse peut-être croire à une imitation ou une utilisation de l'œuvre de son père par Lavinia Fontana. D'ailleurs, la construction globale de la première représentation est presque un décalque de la seconde : la pose assise des deux lettrés sur une chaise, la main reposant sur un accoudoir, le même col... La démarche de modèle/exemple s'attache aux plus petits détails, comme ces fameux encriers. Au-delà de ces descriptions, peuvent être listées quelques positions-types occupées par ces sources d'écriture, dans lesquelles puisent – littéralement – les lettrés. Si la quasi-totalité repose sur les tables de travail, certains sont peints dans des endroits plus inattendus. Ainsi, dans la gravure de Dürer le représentant (n°63), Érasme alors qu'il tient dans sa main droite sa plume, renferme au creux de la gauche un petit encrier. Dans le portrait n°128 des *Quatre Philosophes*, Rubens, sans chercher à le dissimuler, peint l'encrier au milieu des différents ouvrages qui reposent sur la table limitant ainsi quelque peu sa visibilité. Variété de couleurs, de formes, de places dans l'image n'enlèvent pas à l'encrier sa valeur iconographique et symbolique dans les portraits d'humanistes. L'encrier complète le trio créateur (livre, plume, encrier) qui valorise la place de l'écrit dans l'image des lettrés de la Renaissance. Ce triptyque sert la symbolique générale déjà induite par les codes régissant l'apparence des lettrés. Mais plume et encrier sont surtout entrevus comme le prolongement de la main de l'humaniste, d'où leur proximité dans les tableaux et gravures. Alors que le livre a deux connotations (celle évoquant la lecture mais aussi la propre production des lettrés), l'interprétation de la plume et de l'encrier est plus unilatérale : ils se placent plus nettement sur le terrain de l'expression.

Le décorum met donc en scène divers outils de travail de l'humaniste et célèbre par ce canal une civilisation de l'écrit. La constitution de bibliothèques, la simple mention d'un ou deux ouvrages installent la figure d'un humaniste ouvert sur le monde, avide de décrypter ce qui l'entoure. Notre échantillon témoigne à ce titre d'une constance certaine : il n'y a pas de pics à proprement parler de ces effigies comportant livres ou instruments de travail littéraire. Il rend toutefois compte de la révolution éditoriale qu'a connu le large XVI^e siècle, des circuits de distribution jusqu'aux modes de fabrication. Portraitistes, humanistes et commanditaires reprennent à leur compte ces bouleversements et y participent même en usant très largement de l'écrit dans l'image voire en mettant en scène précisément cet acte d'écriture. Le vocabulaire iconographique de l'écrit – livre, plume, encrier, etc. - vient ponctuer cette atmosphère érudite. À travers la personne du lettré et de l'environnement commence donc à se bâtir une esthétique du travail intellectuel, point d'orgue de l'image humaniste.

III-/ L'humaniste au travail.

A la Renaissance, le portrait en action s'impose en Europe dans de nombreuses représentations. La communauté érudite n'échappe pas au phénomène et les artistes commencent à croquer les lettrés du XVI^e siècle en pleine activité. Surprendre les humanistes au travail permet ainsi de parachever l'image exemplaire qu'ils souhaitent instaurer. En immortalisant des scènes de partage et de transmission de connaissances, les lettrés cherchent à instruire les observateurs de ces images, toujours dans le but d'une élévation morale et intellectuelle de l'individu. Les humanistes entretiennent ainsi un dialogue entre eux, mais également avec le spectateur qui est invité à prendre exemple sur la démarche intellectuelle des humanistes. Ils s'engagent aussi dans une démarche singulière, creusant le sillon de leur œuvre dans la solitude de leur studiolo.

A/ Au cœur du studiolo.

L'immersion dans l'environnement des lettrés de la Renaissance nous a déjà permis d'établir le lien très fort qui les unit à la lecture et à l'écriture. Ces activités ne sont pas l'apanage d'un seul lieu, mais un espace privilégié émerge malgré tout de l'échantillon des portraits d'humanistes en action. Le studiolo qui n'est parfois qu'une petite pièce isolée devient ainsi le théâtre de la mise en scène de la représentation du travail intellectuel des humanistes. L'arrière-plan et le décor s'agencent alors pour édifier le lieu d'étude « idéal ».

1. Construction d'un espace de travail.

Pétrarque fut sans doute un des grands initiateurs du studiolo humaniste¹. Si à la Renaissance, certains le transformèrent en petit musée ou en tous les cas en cabinet de curiosité (notamment les princes), le cabinet d'étude tel qu'il est vu par les lettrés est surtout un lieu consacré à la vie contemplative, à la réflexion, à la lecture et à l'écriture. Un lieu emblématique de la culture humaniste qui apparaît dans 22 portraits de la galerie principale. 10,4% des effigies du corpus dépeignent les humanistes dans leur studiolo. Si l'on supprime de l'échantillon tous les portraits à fond plus ou moins monochrome et que l'on confronte ces 22 portraits avec les 49 qui ont été identifiés comme ayant un décor « travaillé », le pourcentage augmente fortement pour arriver à environ 45%. Ainsi presque la moitié des images qui représentent l'humaniste dans un environnement plus complexe qu'un fond uni, le mettent en scène dans son cabinet de travail. Bien que le berceau du studiolo soit l'Italie, on observe par l'intermédiaire du corpus qu'au cours de la période, il s'exporte au-dehors de la péninsule. Ainsi, les cabinets des hommes de lettres italiens tels que Paolo Giovio ou Jérôme

¹ ARASSE (D.), *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, 1997, p. 20.

Aléandre croisent dans l'échantillon ceux des Néerlandais tels qu'Érasme, Juste Lipse ou encore Jan Brandt, mais aussi ceux de Français comme Ramus ou Pierre le Baud. Là encore, ces 22 effigies se répartissent sur l'ensemble de la période : elles s'étendent de la fin du XV^e siècle avec l'enluminure représentant Pierre le Baud dans son cabinet (n°99) au début du XVII^e siècle avec le portrait de Jan Brandt daté de 1635 (n°192). Selon les effigies, la partie du studiolo qui est représentée, est alors plus ou moins grande ; et le décor est, lui, plus ou moins fouillé, plus ou moins détaillé... En revenant sur les caractéristiques de ce lieu, témoin de la grandeur intellectuelle des hommes de lettres de la Renaissance, des récurrences et des spécificités peuvent être mises au jour.

a. Un espace confiné pour méditer.

Tout d'abord, c'est le phénomène d'espace clos qui interpelle dans cette sélection de studiolo. Seize portraits sur vingt-deux (soit 73% environ) dépeignent une pièce où ne se distingue aucune ouverture sur l'extérieur (fenêtres, portes...). Un sentiment renforcé par le fait que le portrait est déjà lui-même un espace restreint. Faire évoluer l'humaniste dans une salle aurait pu permettre justement aux artistes de se détacher de l'espace relativement figé et étroit du portrait en élargissant le lieu de pose par le biais des fenêtres et portes. Mais les effigies collectées montrent que les portraitistes n'en ont pas profité. On a déjà montré que peu de chose était laissé au hasard lorsqu'il s'agissait de construire l'image des humanistes à la Renaissance, il semble probable que cette volonté de clore l'espace « professionnel » du lettré soit aussi très conceptualisée. Ainsi, en inscrivant l'humaniste dans son cabinet de travail, il semble y avoir une réelle volonté de l'artiste ou du commanditaire d'isoler le lettré du monde extérieur. Cependant, en six occasions le microcosme dépeint dans le portrait sort de ce schéma : fenêtres et autres brèches dans les murs du studiolo sont alors de rigueur. Ces deux options (ouverture ou fermeture sur l'extérieur) peuvent être interprétées comme un témoignage de l'ambiguïté des pensées de l'humaniste sur ce sujet. Pour lui, le monde extérieur et la société sont autant des sources de plaisirs que de déplaisirs, d'inspiration ou de critiques... La nature et les hommes qui y vivent restent, par exemple, un des centres d'intérêt prééminents des humanistes : les érudits de la Renaissance, il ne faut pas l'oublier, sont animés d'une grande « *curiositas* pour la *diversitas* du monde »¹. Si l'humaniste encourage une vie active pour combattre l'oisiveté, il est malgré tout séduit par l'idée de vivre reclus en dehors du monde. L'espace clos du studiolo rappelle donc cet idéal contemplatif dont rêvaient parfois les humanistes. Car le monde extérieur, s'il reste très instructif, apparaît néanmoins comme une distraction à la réflexion et au travail. Les cabinets d'étude et leur espace clos

¹ LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, p. 163.

favorisent ainsi la concentration et la méditation du lettré qui ne se voit déranger d'aucune sorte. Ainsi se figent encore certaines normes de l'image humaniste : une pièce fermée, destinée à l'étude, à la rêverie productive... Une sensation renforcée par les dimensions de ces pièces. Le portraitiste organise un basculement dans l'intimité du travail humaniste. Cette pièce du studiolo semble fonctionner en autonomie, comme si cet espace était détaché des contingences du monde extérieur. Un lieu élevé au rang d'édén humaniste.

Les dimensions de ce lieu sont prétextes à tout un « jeu ». En effet, tout concourt à focaliser l'attention du spectateur sur cet espace qu'il soit exigü ou, à l'inverse, qu'il se prolonge à l'infini. Le portraitiste construit alors sa composition et les perspectives (si elles existent) de façon à organiser cette mise en lumière. L'exemple le plus parlant du studiolo exigü est sans doute celui de la gravure n°151 représentant Jérôme Aléandre. La place occupée par l'humaniste dans un angle de la pièce donne l'impression que celle-ci se referme autour du lettré, réduisant ainsi son espace de travail. La proximité du personnage avec les murs se repère dans d'autres images comme celle qui dépeint Érasme coincé sur une chaise entre une table et un mur très « froid » (n°64) ou encore les portraits de Giovio (n°122) et de Carondelet (n°81). À l'inverse, certains procédés utilisés par les portraitistes offrent à la pièce une toute autre dimension. Déjà évoquée, la perspective mise en place dans le portrait n°18 de Floriano Moratti produit un effet de profondeur dans l'œuvre et du coup dans la pièce : le cabinet de travail de l'humaniste italien semble se prolonger de façon prononcée derrière lui. Dans le même genre, l'effigie d'Érasme n°57 met en valeur les agréables proportions du studiolo grâce à l'insertion d'éléments architecturaux et décoratifs imposants tels que les pilastres ou bien encore l'épais et grand rideau qui semble délimiter deux espaces. Créer ou faire croire à une séparation de la pièce donne il est vrai un effet de volume. Un concept qui est aussi utilisé dans la gravure de Sleidan (n°167) où l'étude de l'humaniste borgne se prolonge encore quelques mètres derrière son bureau. La palme de la plus grande pièce est attribuée au studiolo du cardinal de Brandebourg (n°50) où le tableau dépeint l'humaniste d'assez loin et offre ainsi une vue privilégiée sur une grande partie de la salle occupée par nombre d'éléments symboliques. Enfin, l'élargissement du lieu peut être effectivement créé par une ouverture sur l'extérieur (6 portraits sur 22). Il s'agit alors principalement de fenêtres avec vue sur l'extérieur ou non. Daniel Pichot dans son étude sur l'enluminure de l'historien breton Pierre le Baud (n°99)¹ met lui en évidence le travail géométrique (construction d'une perspective marquée grâce aux différentes ouvertures – portes et fenêtres – de part et d'autre du portrait) de l'illustrateur qui conduit à ce sentiment d'espace et d'ouverture du cabinet de

¹ PICHOT (D.), « *Un portrait d'historien : Pierre le Baud* », Université de Rennes 2, CERHIO, UMR CNRS 6258.

travail. Cette dualité est observée dans notre échantillon. Par exemple, alors que la représentation qui vient d'être évoquée du cardinal de Brandebourg (n°50, détail ci-dessous) offre à voir une magnifique et imposante fenêtre qui reste fermée, les portraits d'Érasme (dessin n°60 et gravure n°73) ou celui de Pierre le Baud (n°99) laissent apparaître des fenêtres qui, elles, ouvrent sur le monde. Dans l'œuvre de Huys (n°73), un paysage maritime s'aperçoit dans l'encadrement de l'ouverture située sur la droite d'Érasme qui regarde d'ailleurs à l'extérieur. Dans le portrait des *Quatre philosophes* (n°128), on l'a vu, le studiolo de Juste Lipse s'ouvre sur la vue du Palatin et de ses ruines antiques. Le portrait de Carlo Sigonio (n°23), lui, se démarque des autres effigies par le prolongement du studiolo sur une autre pièce de la maison où des personnes semblent être en train de danser, ce qui établit un contraste avec l'ambiance studieuse du cabinet de l'humaniste. Les portraitistes assignent donc à l'extérieur plusieurs rôles : repoussoir, porteur de symboles antiques ou nourrissant la réflexion. Mais comme les statistiques l'ont montré, la tendance générale est bien à l'exiguïté de la pièce. Ce périmètre a beau être clos et étroit, il laisse tout de même deviner toute la richesse du studiolo. Dans ce cadre miniature, l'analyse permet de repérer des récurrences dans le mobilier qui entoure le lettré.



b. Un mobilier pour travailler.

Gravures et tableaux offrent des agencements bien réglés autour d'un mobilier dédié là aussi à l'étude. L'élément clé du studiolo, c'est évidemment le bureau. La pièce s'organise autour de lui, il est très souvent l'élément central du cabinet et parfois du portrait. Meuble où reposent en quasi-permanence tous les outils essentiels au travail de l'humaniste (livres, plume...), il se devait de figurer dans la représentation de l'activité des lettrés. De par l'horizontalité très forte qu'elles induisent dans le tableau, les tables sont souvent visibles de façon partielle (15 effigies sur les 19 où elles sont présentes). Mais quelques portraits, comme la gravure d'Érasme par Dürer (n°63), l'effigie du cardinal Albert de Brandebourg (n°50) ou bien encore l'image de Pierre le Baud (n°99) permettent de mieux les observer. Ce sont majoritairement des meubles imposants qui intègrent souvent du bois dans leur conception, mais aussi des matériaux plus lourds tels que la pierre, peut-être même aussi du marbre (n°21). Des bureaux solides donc qui peuvent supporter le poids des gros volumes étudiés, mais ce sont aussi des objets participant au décor et dont l'aspect esthétique n'est pas négligé. Ainsi la table à tréteaux en bois clair dans l'enluminure dépeignant Pierre le Baud n'est pas commune et simple : « les tréteaux font l'objet d'un travail d'ébénisterie qui s'harmonise avec

le décor gothique de la frise »¹. Le portrait dessiné d'Érasme (n°60) quant à lui propose un autre genre de support : l'humaniste est en effet assis devant une sorte de pupitre, un peu à l'image des moines copistes du Moyen-Âge. Ces pièces de menuiseries structurent donc l'espace de travail des humanistes. S'ils peuvent parfois donner l'impression de jouer un rôle de barrière, de clivage entre le lettré et l'observateur du portrait, les bureaux sont aussi un lieu de communion² comme le montre la représentation n°128 où Juste Lipse et ses élèves se rassemblent autour d'une table pour partager leurs connaissances. La mise en scène de ce travail intellectuel des hommes de lettres joue ainsi sur plusieurs paramètres : le portraitiste doit savoir gérer son décor, incorporer le bon élément et le placer au bon endroit. Car le bureau n'est pas le seul meuble qui participe à l'aménagement du studiolo. En effet, d'autres dispositifs iconographiques participent à la construction de l'espace de travail. Ainsi des chaises souvent imposantes, où les humanistes semblent trôner, apparaissent régulièrement dans l'échantillon ; c'est aussi le cas des petits meubles de rangements et des étagères qui peaufinent l'agencement de la pièce, ainsi que des pupitres (écritaires) qui viennent habiller les tables.

Derniers éléments qui méritent d'être relevés, ce sont les rideaux que l'on distingue dans six effigies sur les vingt-deux figurant un studiolo. Bien entendu, ces derniers sont avant tout des éléments de décor pouvant servir de séparation dans la pièce ou bien utilisés pour dissimuler (ou au contraire révéler) un détail de l'arrière-plan, mais son intérêt tient aussi au symbolisme qu'il véhicule. En effet, sur les six rideaux relevés, trois sont de couleur verte. Le rideau vert était dans certaines représentations de saint Jérôme utilisé pour symboliser la marque d'une certaine noblesse. Certains humanistes tels Érasme ou Floriano Moratti semblent donc avoir repris à leur compte ce marqueur iconographique associé à l'image d'un des Pères de l'Église. Cette réutilisation du vocabulaire iconographique du portrait du modèle qu'est saint Jérôme est aisément repérable. En effet, la construction de cet espace propice au travail dans les portraits d'humanistes est une reprise évidente de l'image du saint dans son cabinet de travail. Un décalque très facilement identifiable pour nous plusieurs siècles après, mais surtout pour les contemporains du portrait qui possèdent intuitivement cette culture visuelle. L'agencement de la pièce et son existence même au sein du corpus, permettent donc de mettre en évidence une deuxième filiation (après celle repérée avec l'Antiquité) : l'image

¹ PICHOT (D.), « *Un portrait d'historien : Pierre le Baud* », Université de Rennes 2, CERHIO, UMR CNRS 6258.

² Cette symbolique de communion descend bien sûr de l'image du Christ et des douze apôtres autour de la table du Cénacle. Pour approfondir ce point sur la symbolique de la table, lire : CHEVALIER (J.), GHEERBRANT (A.), *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont, 2000, p.916.

de saint Jérôme dans son étude travaillant sur la vulgate a les faveurs des humanistes (qui veulent s'y reconnaître) et des portraitistes.

La construction et l'agencement du cabinet de travail des humanistes mettent en relief la solitude recherchée par ces derniers lorsqu'ils souhaitent se livrer à leurs recherches et étudier. À l'instar de saint Jérôme, on les retrouve ainsi attablés au bureau de leur studiolo, entourés de leurs outils de travail. À travers cette plongée au cœur de l'intimité des lettrés, les portraitistes nous offrent donc une vue sur les activités de réflexion et d'étude de ces derniers. Mettre en scène l'humaniste dans un studiolo rajoute du réalisme à la scène et à l'action effectuée. En effet, l'humaniste dans son studiolo fait plus que poser. La statique laisse place au mouvement et le portraitiste nous dépeint l'histoire d'un moment de travail intellectuel. Ainsi, tous les éléments majeurs de la pièce comme le bureau, le fauteuil ou les bibliothèques participent à la définition de l'activité du personnage.

2. Un peu d'action.

L'échantillon d'effigies représentant le lettré dans ses activités intellectuelles est le cœur du corpus, c'est lui qui lui donne sa force, sa vitalité et qui l'anime. Vingt-deux portraits surprennent ainsi le lettré au travail, ce qui représente 10,4% du corpus principal¹. A ce groupe, peuvent être associées des effigies où l'humaniste a été croqué alors qu'il vient tout juste de s'interrompre dans ses activités. Ce sont alors 19 représentations qui viennent s'adjoindre à l'échantillon de départ, ce qui constitue au final une petite galerie de 41 portraits², soit 19% du corpus. Une base de données qui occupe donc un cinquième des portraits collectés. L'effectif est suffisamment significatif en terme quantitatif pour conclure que cette sélection constitue une typologie bien nette, récurrente dans les canons de la représentation humaniste. Mais ce type de dispositif ne submerge pas non plus tout le corpus, ce qui renseigne également sur une hiérarchie des systèmes iconographiques. L'hypothèse que cette quarantaine d'images est un groupe d'élite peut ainsi être formulée. Ce dernier forme une sorte de quintessence de l'image humaniste en exaltant les activités intellectuelles de tous ordres et les élevant au rang de l'excellence. Après avoir préparé minutieusement les observateurs à approcher la pensée humaniste par l'intermédiaire du décorum et de la symbolique véhiculée par l'apparence du lettré lui-même, l'artiste dévoile de manière

¹ 22 portraits, c'est le même effectif que celui des portraits représentant un studiolo, mais pourtant il ne s'agit pas du même échantillon. Si les deux se croisent, il faut cependant noter qu'un humaniste dans un studiolo peut parfois seulement poser, alors qu'un lettré sur fond monochrome peut, lui, être en train de travailler.

² N'ont pas été pris en compte les portraits avec des actions singulières d'une partie du corps telle que la main par exemple, il s'agit ici de retenir les effigies où l'humaniste ne semble pas poser. « Semble » est le mot-clé puisque malgré tout, le lettré pose.

concrète leurs occupations... L'humaniste se met en mouvement pour dépeindre ce qui lui tient à cœur : le travail, un des rares, voire le seul moyen, pour les lettrés de la Renaissance, d'élever sa personne et son esprit. Car comme Érasme l'a dit, l'homme ne naît pas Homme, il le devient¹ et les humanistes considéraient que c'était par l'action de l'esprit que l'homme pouvait se transcender et ainsi « se régénérer en formes supérieures, qui sont divines »². L'accomplissement de l'homme ne peut donc venir que de l'action (opposée à l'oisiveté et à la passivité), et les portraits d'humanistes se portent alors comme *exempla* de ce thème.

a. Lire et écrire : des activités au service de la méthode humaniste.

L'image des humanistes cherche à transmettre cette idée que l'homme ne s'épanouit que dans l'activité, mais toutes les occupations ne se valent pas, elles n'ont pas le même degré de noblesse et toutes ne permettent pas d'accéder à un « niveau d'existence similaire ». Des actions caractéristiques se démarquent alors dans le corpus. Tout d'abord, une large part, 59% soit exactement 13 portraits (sur les 22 où le lettré est en action), met en scène un des aboutissements principaux du travail humaniste : l'écriture. La proportion chute à 31,7% si l'on élargit aux 41 effigies qui ne montrent pas, à proprement parler, une action mais la suggèrent. L'acte même d'écrire se doit donc d'être explicite, il ne se laisse pas deviner. Il est conçu comme le point d'orgue dans le cheminement du travail humaniste. Les étapes qui amènent à cette phase de rédaction et de création de l'œuvre sont beaucoup moins représentées au premier abord : effectivement, seulement 2 portraits dévoilent un humaniste occupé à lire. Le portrait de Laurent le Magnifique (n°77, détail ci-contre) le dépeint ainsi en pleine séance de lecture collective, tandis que celui du cardinal de Brandebourg (n°50) illustre au contraire un travail solitaire d'étude d'un texte. Néanmoins, ce constat, d'une faible apparition de l'action de lire, doit être reconsidéré au vu des résultats obtenus suite à la confrontation avec l'échantillon des 19 portraits où l'action est interrompue. Suite à cette adjonction, ce sont désormais 21 portraits (sur les 41) qui évoquent la lecture, ce qui bouleverse la vision initiale. En effet, lire devient l'action la plus représentée et prend dès lors le dessus, notamment si l'on considère que la notion de lecture est suggérée au spectateur à chaque fois qu'un livre apparaît. Lecture et écriture, témoins du travail du texte en général, sont clairement désignées comme occupations principales des humanistes dans leur studiolo. La majeure partie des portraits en action met donc en scène le



¹ « Homines non nascuntur, sed effinguntur. » : « Les hommes ne naissent pas hommes, ils le deviennent », formule tirée du *De pueris* d'Érasme écrit en 1529.

² Citation tirée de *De la dignité de l'homme* (rédigé en 1486) de Pic de la Mirandole, vu in BRIZAY (F.), *L'Italie à l'époque moderne*, Paris, Belin, 2001.

lettré dans ses activités intellectuelles quotidiennes, qui, si elles ne lui sont pas propres, sont tout du moins caractéristiques de cette communauté érudite. Retiré dans son cabinet d'étude, le lettré lit, étudie, commente et transcrit ses observations. Ces étapes essentielles du travail éclairé de nos hommes de lettres sont donc délivrées au spectateur, au travers de « l'échantillon actif », dans toute leur splendeur.

Une des finalités de cette catégorie de portrait est en effet de pouvoir évoquer les différentes phases du travail intellectuel. Certains textes, qu'ils soient lus ou en train d'être rédigés, sont identifiables et transmettent donc des messages spécifiques¹. Mais pour beaucoup, ce n'est pas le cas et ce mystère permet de faire la part belle à l'action pure, détachée de tout contexte. C'est bien l'activité qui prime et qui est alors donnée en exemple. Les portraitistes bâtissent ainsi un discours de la méthode humaniste. Ainsi, toutes ces actions enclenchées dans les effigies permettent une mise en évidence des différentes facettes de la profession, du métier d'humaniste, abordées successivement au fil du mémoire. Le lettré peut tour à tour incarner la figure de l'écrivain, du philologue ou du philosophe. La netteté de l'action, mais le flou quant aux occupations exactes permet toutes les projections. Ne pas faire le distinguo entre les spécialités diverses entretient aussi l'image d'un érudit touche-à-tout. Les portraits observés dans leur totalité dépeignent l'image d'un humaniste au travail qui, soucieux d'un retour aux sources, devient dans un premier temps archéologue et collectionneur. Puis, une fois la récupération des textes anciens effectuée et grâce à une connaissance approfondie des langues sapientales (latin mais aussi grec et hébreu), les érudits effectuent une relecture fondée principalement sur une méthode philologique très rigoureuse. Ce nettoyage effectué sur les textes des anciens est un gage de protection de la pensée antique. Ils veulent ainsi éviter une dénaturation de cette dernière. Pourtant, leur réflexion n'est plus celle des grands philosophes antiques, ils pensent et réfléchissent comme des hommes de leur temps et ne peuvent ainsi s'empêcher de réinterpréter ces sources de l'Antiquité et de les confronter aux théories et découvertes de l'époque. Une grande part de leurs œuvres sont d'ailleurs des ouvrages qui se basent ou incorporent des textes antiques (il y a encore peu d'œuvres à l'époque qui sont créées ex-nihilo). Ainsi pour les humanistes, être en action, c'est incarner toutes les actions. Par ailleurs, ce coup de projecteur qui est mis sur les principales activités intellectuelles des lettrés à la Renaissance nous rapporte les conventions de l'époque sur la représentation du travail intellectuel dans la communauté érudite. Si chaque lettré cherche à valoriser son œuvre par l'incorporation de références à celle-ci, il participe en même temps à la construction d'une image type du lettré au travail assis dans son studiolo et travaillant sur un livre ; une image générale qui permet d'évoquer, de renvoyer à toute la

¹ Voir p. 175.

méthodologie adoptée par les hommes de lettres. Enfin, cette mise en mouvement de l'humaniste n'est pas qu'un témoignage des occupations des lettrés, elle sert également une autre finalité : assurer la fonction exemplaire des portraits. Il faut rappeler que l'exemplarité est intimement liée à la vertu, or la vertu s'acquiert en grande partie par le travail (intellectuel notamment). Pour inciter les hommes à se transcender, il n'y a donc rien de mieux que de donner à voir l'exemple des humanistes, ces individus ayant réussi à s'illustrer par leur vertu. Et dans cette édification de l'*exemplum* de l'homme érudit et vertueux, une figure se détache : celle d'Érasme, prince des humanistes et référence à suivre.

b. Érasme ou l'apogée de la représentation du travail intellectuel.

Dans le corpus, Érasme est le roi ou occupe à tout le moins le rang de « Prince ». Titre honorifique qui lui est attribué pour sa participation et sa contribution presque inégalée à la République des Lettres, cette expression de « Prince des humanistes » s'applique ici aussi dans le sens où ce sont bien les représentations d'Érasme qui dominent le corpus. Il est en effet, l'humaniste le plus fréquemment portraituré avec 21 apparitions dans la galerie (quasiment 10% du corpus lui est consacré). On le retrouve aussi bien dans ses effigies individuelles (20 portraits allant du n°55 au n°74) que dans la représentation de groupe avec les grands noms de la Réforme (n°174). Cette domination numéraire se transpose dans les portraits en action de façon encore plus évidente puisque les effigies d'Érasme occupent cette fois 17% de l'échantillon constitué des portraits en action (7 sur 41). Enfin dernier chiffre éloquent : un tiers des effigies du grand humaniste le mettent en scène en train ou venant juste de s'arrêter de travailler. Toutes ces statistiques démontrent bien le rôle important joué par Érasme dans le corpus, mais aussi dans le panel de portraits plus ciblé sur les actions et les occupations des humanistes.

Ces effigies de l'emblématique Rotterdamois se démarquent aussi des autres par leur intensité. Les cinq occurrences (n°60, n°61, n°62, n°63 et n°69) où il est croqué en train



d'écrire montrent un lettré absorbé par son travail ; même si l'on note que l'expression du visage dans celui de Quentin Metsijs (n°69) est moins sévère, peut-être plus détendue comme si l'érudit était en pleine réflexion ou méditation. Cette concentration si particulière aux représentations d'Érasme est particulièrement prégnante et se ressent peut-être davantage dans le portrait exposé au Louvre (n°62, voir ci-contre). C'est sans doute une des images les plus connues du célèbre humaniste. Le lettré et notamment son

visage se détachent, grâce au contraste des couleurs, d'un arrière-plan constitué d'une

tapisserie, ornée d'animaux fabuleux et de fleurs jaunes et rouges, et d'une boiserie lambrissée. Vêtu d'une façon conforme aux normes identifiées au fil du mémoire, c'est-à-dire de façon sobre avec des couleurs sombres et portant la barrette du docteur, Érasme est plongé dans la rédaction sur un parchemin de son *Commentaire de l'Évangile selon saint Marc*¹. Les yeux baissés sur sa feuille, l'humaniste a les sourcils légèrement froncés et les lèvres quelque peu pincées. A l'inverse d'autres confrères en pleine activité, Érasme ne s'interrompt pas pour le spectateur, il ne relève même pas la tête. Le lettré ne se soucie que du travail qu'il est en train d'effectuer : il lit, annote, écrit. La rigueur dans la tâche voilà ce qu'il transmet comme message. Rien n'est plus important que d'étudier, de travailler (dans le sens intellectuel bien sûr, toutes les activités ne se valent pas). Ce portrait, son « jumeau » bâlois, mais aussi la gravure de Dürer et aussi le tableau de Metsijs, même si un peu plus contemplative, sont sans doute les images les plus caractéristiques de cette représentation du travail intellectuel solitaire effectué par les lettrés de la Renaissance dans leur studiolo. Mais il fallait sans doute toute la réflexion d'Érasme et le talent de ses portraitistes pour réussir à exprimer une telle complexité derrière l'apparente homogénéité des poses. L'histoire de l'art s'est déjà penchée sur ces effigies plus ou moins célèbres pour les dépeindre. L'œil de l'historien, lui, peut repérer que le propos pictural est extrêmement abouti mais pour d'autres raisons. En effet, ce panel de portraits d'Érasme combine plusieurs paramètres. Ainsi il croise fréquemment la thématique du travail humaniste, du sérieux avec des références bien connues, comme celle de saint Jérôme travaillant dans sa cellule². Cette combinaison débouche sur une double exemplarité officielle³, dévolue à l'humaniste lui-même et aux glorieux modèles dont l'ombre plane. Un processus en abîme pourrait-on dire puisqu'Érasme prend lui-même l'*exempla* de saint Jérôme pour s'en draper. Ce statut, croisé à une plongée dans l'intimité du modèle au beau milieu de ses activités, installe les représentations d'Érasme comme l'accomplissement ultime du langage iconographique du lettré au travail.

Érasme occupe donc une place privilégiée dans le corpus, à la fois pour ce qui est du nombre d'effigies et du contenu porté par celles-ci. Il incarne la quintessence de cette action humaniste : le lettré en son cabinet, travaillant à son élévation en tant qu'homme accompli. Il puise au travers des textes anciens le savoir dont il a besoin et n'hésite pas à les critiquer (de façon positive ou négative) pour affûter son esprit. En effet, les actions dépeintes dans nos représentations s'offrent le luxe d'exprimer toutes les activités (ou presque) auxquelles se

¹ Un texte identifié grâce au portrait exposé à Bâle mieux conservé que celui du Louvre. Une comparaison entre les jambages des deux représentations a validé l'hypothèse qu'il s'agissait bien du même texte.

² Dans le portrait de Metsijs n°69 la référence à saint Jérôme est très claire, et se voit même exprimer par l'inscription de la mention « Hyeronimus » sur la tranche du livre placé au-dessus des mains de l'humaniste.

³ Renforcé notamment la vue de profil, allusion claires aux représentations des empereurs romains sur les médailles antiques.

livrent les humanistes à travers une gamme très réduite finalement : principalement la lecture et l'écriture. Le spectateur est amené à s'imaginer dès lors tout le panel des occupations érudites. Si les lettrés paraissent avoir un rapport privilégié avec le domaine des belles-lettres, il ne faut pas oublier que l'humaniste se caractérise d'abord par son projet de formation globale. Le corpus est ainsi le témoin de cette diversité.

3. Des centres d'intérêts multiples.

Il est souvent entendu que le XVI^e siècle est une période qui n'évolua qu'exclusivement dans les domaines littéraires et artistiques¹, laissant de côté les matières s'inscrivant plutôt dans la lignée des sciences « dures ». Le sujet et le débat sont vastes mais ce mémoire peut donner un éclairage sur la question. Même si les références aux disciplines moins traditionnelles sont limitées dans le corpus, elles ne sont pas inexistantes et présentent l'intérêt de souligner qu'un certain nombre de lettrés tentèrent d'embrasser des connaissances les plus larges et variées possibles. Une orientation multidisciplinaire qu'ils choisirent de partager et de mettre en avant dans leur image. Une petite dizaine de portraits présente ainsi des objets et des décors orientés vers ces matières parfois un peu mise à l'écart par les hommes de lettres.

a. La culture scientifique.

L'humanisme est surtout associé il est vrai aux sciences dites humaines (vocabulaire actuel), à ce que les Modernes nommaient eux les « humanités ». Cependant, la culture scientifique n'est pas incompatible avec la culture humaniste. Entre les sept arts libéraux, les porosités existent et les disciplines du trivium et du quadrivium se croisent et se recroisent dans les différents domaines d'études approchés par les érudits de la Renaissance. Dans le corpus, quelques rares portraits témoignent de cette implication de quelques grands noms de l'humanisme dans les matières mathématiques et les sciences « dures » qui en dérivent. Les livres qui figurent derrière Daniele Barbaro dans son portrait réalisé par Véronèse (n°21) sont en fait des ouvrages qu'il a lui-même rédigés comme cela a déjà été évoqué. Sur l'exemplaire ouvert qui est positionné de façon verticale se distingue sur la page de droite un monument (peut-être une colonne ou une arche) qui laisse supposer qu'il s'agit sans doute de volumes traitant d'architecture. Une discipline familière à Barbaro qui est à l'origine de la traduction et du commentaire en italien de l'œuvre de Vitruve (les Dix livres d'Architecture publiée sous le titre *Dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio* en 1556). L'architecture est un domaine qui

¹ LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, p. 112.

illustre parfaitement comment s'entrecroisent ces matières mathématiques avec les disciplines plus humanistes. Les architectes (un certain nombre de ces derniers sont d'ailleurs aussi des grands humanistes comme Barbaro) doivent autant se préoccuper de respecter une esthétique artistique à l'antique que de savoir utiliser les préceptes mathématiques de la géométrie notamment. En plus de l'étude de la philosophie et de ses contributions aux belles-lettres, Daniele Barbaro se penche donc également sur l'art des mathématiques et de l'optique à l'université de Padoue. Il est un exemple parmi d'autres d'humanistes qui cumulèrent les connaissances dans des domaines de compétences très variés. Les éléments du cadre entourant la gravure de Jean-Baptiste Porta (n°164) révèlent ainsi les goûts éclectiques et diversifiés de l'humaniste en ce qui concerne les sciences. Il était amateur des belles-lettres, mais le large cadre rectangulaire, qui s'inscrit autour de l'ovale de la médaille délimitant son portrait, accueille également de nombreux objets et figures iconographiques, symboles de ses autres passions. L'érudit napolitain y indique entre autres son intérêt pour les sciences physiques, naturelles, les hommes, l'astronomie, l'optique, les mathématiques, l'hydraulique, la pneumatique, la distillation¹... Ce dernier exemple montre à quel point les décors des cadres des portraits gravés issus des recueils de vies sont souvent d'un grand intérêt quand on s'intéresse aux domaines d'étude des humanistes. Au travers de ces deux exemples se renforce l'image du lettré touche à tout de la Renaissance. Si la primeur est accordée aux disciplines littéraires qui se tournent durant la période vers l'Antiquité, les sciences mathématiques tournées vers le futur ne sont pas mises complètement au rebut et profitent même de la redécouverte des sources antiques (majoritairement grecques) et de la vulgarisation des ouvrages de base.

Une des plus spectaculaires intégrations des sciences mathématiques à la symbolique humaniste est sans doute celle qu'Holbein met en place en 1533 dans son double portrait de Jean de Dinteville et de Georges de Selves (n°100). Tableau plus couramment nommé *Les Ambassadeurs* en référence aux postes qu'occupèrent par les deux amis. Cette représentation a été étudiée à de nombreuses reprises² pour tenter de décrypter au mieux la multitude de références et de symboles présents. Ici, nous en resterons au sujet amorcé, et à la recherche dans l'image d'éléments iconographiques renvoyant aux quatre arts libéraux



¹ REDIER (T.), BEAUD-GAMBIER (M.-J.), *Portraits singuliers. Hommes et femmes de savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris, coll. « Le miroir des humanistes », Les Belles lettres, 2007, p. 196.

² On peut citer par exemple, la notice présente dans CAMPBELL (L.), FALOMIR (M.) [et al.], *Renaissance faces : Van Eyck to Titian*, Londres, National Gallery Company, 2008, p. 116.

du quadrivium (arithmétique – géométrie – musique – astronomie) et à ses disciplines filles. Dans son œuvre, Holbein a en effet intégré quantité d'objets qui viennent évoquer cette culture scientifique de la Renaissance. Ainsi, le centre du tableau est occupé par un meuble sur deux niveaux, encadré par les deux hommes qui s'accourent nonchalamment dessus. Que cela soit sur l'étagère du haut ou sur celle du bas, les objets qui y reposent à la façon des natures mortes sont tous des instruments à vocation scientifique ou musicale (la musique étant un dérivé des mathématiques). Ainsi l'étage supérieur est plutôt consacré aux objets liés à l'astronomie et à la mesure du temps : on relève ainsi trois cadrans solaires, deux quadrants (instrument de navigation servant à se positionner au niveau de la latitude), un torquetum aussi appelé turquet (instrument de mesure astronomique médiéval) et un globe céleste qui fait écho au globe terrestre¹ représenté à l'étage inférieur (la référence au ciel et à la terre n'est pas sans rappeler que sur les deux humanistes présents, l'un est un représentant du pouvoir terrestre et le second un représentant du pouvoir spirituel). Les autres objets qui complètent l'étagère du bas sont, eux, plutôt des renvois aux mathématiques. L'arithmétique tient son rang grâce au livre d'Apianus², le mathématicien et astronome allemand qui est d'ailleurs visible dans le corpus (n°200) avec un compas à la main. Ce dernier objet est présent également dans l'estampe dépeignant Pierre de la Ramée (n°114), dit Ramus, dont l'image de scientifique est plus mise en avant que celle de l'homme de lettres (il a la main droite posée sur un globe et tient dans la gauche le compas qui repose sur un livre ouvert). Le compas semble donc être un des marqueurs récurrents de la représentation de l'homme de sciences. Il est peint également par Holbein sur l'étagère inférieure aux côtés d'une équerre glissée entre les pages du livre précédemment cité. Enfin, le livre d'hymnes ouvert sur deux partitions, les quatre flûtes dans leur étui et le luth à la corde cassée terminent l'évocation de cette culture scientifique humaniste. Ce catalogue a le mérite de montrer que même si la révolution scientifique attendue ne survient que sur la fin de la période définie pour ce mémoire (milieu XVII^e siècle) avec notamment en point d'orgue les théories de Galilée par exemple, les humanistes de la Renaissance ne sont pas exempts de considération pour les disciplines « scientifiques ». Certains participent même à leur avancée en publiant des ouvrages sur tel ou tel sujet. Enfin, les portraiturés ne dédaignent pas une autre discipline majeure. Le corpus met en évidence quelques humanistes médecins comme Ficin, Cuspinian, Scaliger ou Gessner, or la médecine fut un des domaines scientifiques qui



¹ La présence de la géographie se retrouve aussi dans la gravure n°167, où sur le mur représenté en arrière-plan, on peut distinguer un planisphère.

² Livre intitulé *Eyn neue unnd wolgegründte Underweysung aller Kauffmanss Rechnung in dreyen Büchern* (Un livre nouveau et fiable pour apprendre le calcul et destiné aux marchands, 1527).

progressa de façon non négligeable durant le XVI^e siècle grâce notamment aux études anatomiques de plus en plus poussées qui permirent d'élargir les connaissances sur le corps humain (un savoir qui dérive ou se rapproche ici de la volonté humaniste de placer l'homme au centre du monde et de ses connaissances). Cette idéologie humaniste sur l'homme et sa place dans le monde a parfois été considérée comme une remise en question de l'Église et un témoignage d'un athéisme répandu dans cette communauté (ou du paganisme lié à leurs rapports privilégiés avec la littérature gréco-latine). Il a été démontré qu'il n'en est rien, et qu'au contraire certains courants de la pensée humaniste développent un intérêt tout particulier pour le domaine religieux.

b. La sphère religieuse.

La sphère de la religion (des religions) apparaît dans le corpus à plus d'un titre. Quantifier son impact exact serait hasardeux car elle prend plusieurs visages. Néanmoins, on peut poser que les références religieuses sont de deux ordres. D'une part, on note l'évocation de la religion comme procédé d'identification, phénomène qui a déjà été abordé. Mais dans un second temps, certains autres aspects du corpus sont là pour faire de la religion un sujet à part entière étudié par les lettrés de la Renaissance. En effet, au travers de leurs portraits, certains humanistes bâtissent l'image d'un érudit au service de la foi. Ainsi, les portraits n°61 et n°62 d'Érasme le dépeignent en train d'écrire son *Commentaire de l'Évangile selon saint Marc*¹, tandis que le n°69 peint par Metsijs le met en scène en pleine rédaction de sa *Paraphrase de l'épître de saint Paul aux Romains*. Des images qui ne sont pas sans rappeler celles de saint Jérôme travaillant dans sa cellule à l'écriture de sa *Vulgate*. A l'instar de ce Père de l'Eglise érigé en modèle, on observe donc le prince des humanistes penchés sur ces commentaires et écrits de passages choisis de la Bible ou sur les textes fondateurs. Rappelons tout de même ici, qu'Érasme fit publier en 1516 une nouvelle version du *Nouveau Testament* qui offrait en parallèle au texte grec (tiré des manuscrits grecs auxquels il put avoir accès) une nouvelle traduction en latin qui venait corriger les erreurs de la *Vulgate*. À son image, d'autres humanistes travaillèrent dans la solitude de leur studiolo à la révision et au commentaire de textes religieux, voire à la traduction en langue vernaculaire de la Bible (1^{ère} édition en français par Lefèvre d'Étaples en 1523 et en allemand par Luther en 1522). Le travail accompli par les humanistes dans ce domaine a surtout une visée purificatrice (comme pour l'ensemble des textes), mais aussi éducatrice à l'égard des masses plus populaires. Des activités que n'apprécia pas toujours l'Église, qui dénonça notamment certaines idées de l'humanisme chrétien prôné par Érasme. Cette exégèse poussée des textes religieux conduit

¹ Publié en 1524 par son ami Johann Froben.

également à la fracture de l'Église catholique et à la naissance des mouvements protestants conduits par des grands de l'humanisme présents dans le corpus tels que Luther, Calvin ou Théodore de Bèze pour n'en citer que trois. L'ambivalence préside donc aux relations entre lettrés et sphère religieuse : c'est je t'aime, moi non plus. La fascination exercée par les grands textes des Pères de l'Eglise et des Evangiles joue à plein pour certains érudits de notre corpus tandis qu'une part de défiance voit le jour dans certains milieux érudits. La sphère religieuse ne laisse pas indifférent à coup sûr.

Dans la tranquillité de leur cabinet de travail, les humanistes s'adonnent donc aux plaisirs de l'étude. Par cette activité, ils assurent ainsi leur épanouissement en tant qu'Homme. Cet espace étudié pour favoriser le travail intellectuel et la méditation permet d'observer les hommes de lettres de la Renaissance en action. Le mouvement est alors au service des grandes activités caractéristiques de la méthode humaniste : la lecture et l'écriture. Une méthode de travail qui se met alors au service de l'étude de domaines privilégiés (belles-lettres, littératures, les humanités en général), mais aussi à celle de disciplines qui sont traditionnellement moins associées à l'humanisme comme notamment les matières scientifiques (disciplines du quadrivium...). En définitive, l'humaniste est un érudit multidisciplinaire, qui participe également au renouvellement de la pensée religieuse¹, durant la Renaissance. Mais s'il est évident que ce travail intellectuel se fait en grande partie seul valorisant ainsi la réussite de l'homme dans son individualité, les humanistes ont toujours cherché à faire profiter aux autres de leurs connaissances. Ainsi, ils se rapprochèrent les uns des autres pour favoriser leur avidité de connaissances et contribuèrent ainsi à développer une communauté fondée sur le partage.

B/ Une communauté riche de partages.

Au fil du mémoire, nous avons vu que l'image de l'humaniste se construit autour d'un paradoxe. En effet, si le portrait célèbre le lettré dans sa singularité, dans sa différence avec l'autre, il contribue aussi à la mise en place d'un lexique iconographique commun à l'ensemble du groupe humaniste. Ce mouvement va parfois plus loin puisqu'est aussi mise en scène la naissance d'une communauté. L'existence de liens entre les humanistes a été mise au jour par les travaux des historiens spécialistes du sujet. Correspondances, textes qui se répondent, mise en place de la République des Lettres... témoignent en effet de ces rapports privilégiés qu'entretinrent les grands érudits de la Renaissance. Notre corpus se fait l'écho de

¹ Sur ce sujet de l'humaniste et la religion lire : LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, p. 201.

ce phénomène. Il le fait via des portraits de groupe, mais aussi des effigies individuelles au sein desquelles différentes clés sont disséminées. Un jeu de piste qui permet d'identifier ces réseaux humanistes et leur mode de fonctionnement. Les portraits collectés offrent une traduction iconographique de ces sociabilités humanistes. Participer à ces dernières permet au lettré d'incorporer les cercles littéraires élitistes de l'époque et de s'assurer ainsi une certaine reconnaissance. Il devient donc de bon ton pour un amateur de belles lettres de poser en compagnie de confrères. Cette confraternité prend alors le visage d'un compagnonnage autour de l'étude. La communauté fonctionne sur le mode du partage des connaissances et de l'enseignement. Certains portraitistes ont choisi de mettre un coup de projecteur sur ce qui fait ces liens et participe donc à l'épanouissement de la République des Lettres.

1. Les cercles lettrés.

Dans un premier temps, les relations qui unissent les humanistes sont purement intellectuelles. En effet, si les lettrés recherchent le contact avec leurs « confrères », c'est avant tout pour s'instruire auprès d'un plus sage qu'eux ou se faire connaître de lui et ainsi obtenir une plus grande reconnaissance dans la communauté érudite de l'époque. Dans la culture humaniste, on l'a vu, l'apprentissage passe bien évidemment en grande partie par l'étude solitaire d'un maximum d'ouvrages et de textes anciens ou contemporains. Mais la démarche se complète d'une dimension plus collective qui fait de l'échange de connaissances un préalable à tout adoubement par le groupe.

a. Un apprentissage en groupe.

Les portraits de groupe incarnent une forme d'apprentissage très en vogue et valorisée à l'époque moderne : le partage des connaissances sur un mode collectif. L'intimité du studiolo n'est ici plus de rigueur. Le cadre s'élargit considérablement. D'ailleurs la taille des portraits s'y rapportant est bien évidemment plus grande. Les quelques exemplaires compilés (n°77, n°128, n°195 par exemple) en témoignent. Par ailleurs, dans ces représentations les portraitistes mettent l'accent non plus sur l'individu, mais sur l'agrégation de personnalités : le portraitiste les fait, au choix, dialoguer, lire ensemble ou tout simplement poser côte à côte. C'est ensuite par la composition du tableau que le portraitiste met en valeur les différents personnages présents, voire les hiérarchise. Il utilise ainsi des diagonales qui peuvent unir les regards, la mise sur différents niveaux des lettrés et autres individus (dans le n°128, si Juste Lipse est le personnage central, Rubens – l'artiste – est le seul debout ce qui attire forcément l'attention sur lui). Enfin l'agencement global de la scène sert aussi le propos de façon

beaucoup plus explicite. Il en est ainsi du portrait de cour de Laurent de Médicis. Tout le groupe est organisé de manière à faire converger les regards vers le centre du tableau. Les personnages eux-mêmes à l'exception de trois, plutôt placés sur la gauche (Ficin semble ainsi regarder Pic de la Mirandole), observent tous le cœur du portrait. Le cadrage, la perspective, le choix des protagonistes organisent donc un dialogue entre les individualités. Ils sont en quelque sorte la vitrine dévolue à un phénomène en vogue : la diffusion de cercles humanistes.

En analysant les quelques pièces de cet échantillon de portraits de groupe, on obtient un instantané de ces réseaux intellectuels. Les grands noms de l'époque attirent ainsi autour d'eux des disciples qui se reconnaissent dans la pensée du maître.

Ainsi par exemple, les deux frères Rubens et Jan Woverius deviennent les élèves de Juste Lipse (n°128, voir ci-contre). Le

détail de la fresque n°195, lui, témoigne de la formation de petits cercles d'érudits à Florence et à la cour de Laurent de Médicis :



Marsile Ficin y côtoie certains confrères tels que Cristoforo

Landino, Ange Politien ou encore Demetrios Chalcondyle. Absent de cette image, Pic de la Mirandole, autre élève de Ficin, se repère à ses côtés dans un autre portrait, celui de Laurent le Magnifique (n°77), dont Ficin fut également le précepteur. Les cours princières et les Académies, lieux publics et ostentatoires, sont les endroits favorables à la rencontre de ces petits groupes d'intellectuels grâce au mécénat et à l'aide apporté par le chassé-croisé incessant qui y prévaut. Mais au fur et à mesure de la période, les grandes villes voient fleurir, elles aussi, leurs petits cercles littéraires et savants. Un des plus connus en France reste le cénacle de Meaux formé en 1521 par Jacques Lefèvre d'Étaples (n°188) à la demande de l'évêque de Meaux, Guillaume Briçonnet et qui regroupa ou influença un grand nombre d'érudits humanistes de l'époque, dont certains sont présents dans notre corpus tels que François Vatable, Rabelais, Clément Marot ou bien encore Marguerite de Navarre. Ces derniers exemples montrent bien que les cercles les plus importants s'organisent autour des savants les plus renommés tels que Lipse, Ficin ou Lefèvre d'Étaples. Ces derniers fédèrent alors autour d'eux de nombreux disciples qui viennent parfois de loin pour répondre « à cet appétit de connaissance »¹. En effet, cette soif de savoirs, tout comme la République des Lettres, dépasse parfois les appartenances nationales. Elle est transversale et érigée en modèle. Dans notre échantillon de portraits de groupe, elle repose sur le partage d'un enseignement où la transmission des connaissances s'effectue en premier lieu par l'écrit comme on l'a déjà expliqué. Livres, plumes ou encriers sont disséminés dans le corpus. Ce procédé

¹ LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, p. 72.

d'apprentissage, somme toute classique, se double d'un échange plus prosaïque : le Verbe. Sur ces effigies-là, la parole du maître est donc délivrée sur ce double mode de l'écrit et de l'oral.

b. L'oralité, une autre façon de s'instruire.

Les portraits collectés évoquent largement la participation des lettrés à une civilisation de l'écrit, mais ils ne semblent pas accorder la même importance à la représentation de l'oralité, pourtant présente dans la culture humaniste. L'échantillon d'effigies mettant en scène le dialogue entre humanistes est très mince. Il ne faudrait pas pour autant en déduire qu'il en est totalement absent, ce n'est pas le cas¹. Mais les incursions dans ce domaine sont timides et le propos souvent implicite. En effet, le corpus a été passé à la loupe mais aucun des éléments de la galerie ne dépeint l'action même de parler, de bouger les lèvres ou d'esquisser ce mouvement. Ce sont souvent le corps et le visage qui sont mis au service de l'expression. Pour obtenir une évocation tout en sous-entendus de l'oralité, il faut se focaliser sur quelques représentations où le portraitiste orchestre la scène de telle manière que le dialogue y est suggéré. Ainsi dans le détail de la fresque n°195 qui a été mentionné plus haut,



les quatre érudits sont peints debout en pleine conversation. Seul la position circulaire des lettrés, leurs regards qui se croisent et la main levée de Politien² attestent de la discussion, car là encore les modèles sont muets et les bouches fermées. Cette retenue du Verbe se retrouve dans tous les autres portraits de groupe mettant en scène l'humaniste principal en compagnie d'au moins un autre lettré. Ce silence iconographique des hommes de lettres va de pair avec celui des portraits qui les abritent : l'ouïe n'est pas un sens qui rentre en ligne de compte lors d'une confrontation avec un tableau. De plus, cette modération du débit de paroles rappelle les préceptes de savoir-vivre en vogue à la Renaissance et respecte ainsi les codes esthétiques de l'époque : il n'était jamais bien vu de se répandre en dehors de soi en public, la sobriété était de rigueur. Néanmoins, par le jeu des sous-entendus, notre échantillon a le mérite de dévoiler un des moyens utilisés pour communiquer entre le maître et les disciples ou bien entre lettrés d'un même cercle. Ce mince échantillon démontre ainsi

¹ Les artistes usent de différents procédés cités auparavant pour établir le dialogue entre le spectateur et le portraituré ou entre le portraituré et son portraitiste.

² La main levée de Politien vient appuyer la thèse d'une conversation, car elle indique peut-être ici la demande de prendre la parole ou est juste le témoin d'une ponctuation corporelle de ce qu'il vient de dire.

l' « importance de l'oralité savante hors du cadre universitaire et académique »¹ durant la Renaissance.

C'est sans doute l'image de Juste Lipse et de ses élèves (n°128) qui dépeint le plus clairement une scène d'étude, de partage de connaissances, de transmission de savoirs sur ce mode de « l'oralité savante ». Dans ce portrait de groupe, le grand érudit néerlandais est entouré de ses « disciples » (le peintre Rubens semble quelque peu excentré de la scène cependant) et tous sont regroupés autour d'une table sur laquelle reposent plusieurs ouvrages ouverts ou non. L'expression songeuse de Philippe Rubens croqué plume à la main, mais aussi le regard concentré de Woverius qui semblait feuilleter un livre l'instant précédent l'immortalisation, participent à l'atmosphère studieuse du portrait. Les quatre lettrés sont là pour travailler. L'image de cette scène d'étude sous-entend la prise de parole du maître, ici Juste Lipse, qui doit expliquer ou commenter un des passages de l'ouvrage de Sénèque. Il n'est pas impossible, bien au contraire, qu'un temps soit accordé par la suite aux élèves pour qu'ils puissent exprimer à voix haute leurs pensées et formuler leurs interrogations. C'est en confrontant leurs idées à l'oral que les humanistes affutent leur esprit. L'oralité, tout comme l'écrit valorise certaines formes. La Renaissance voit donc ainsi le retour triomphant du dialogue d'inspiration antique (socratique et platonicienne). Ce dernier est très utilisé dans les écrits des érudits au XVI^e siècle et se dévoile ici par l'image, quand cette dernière met en scène un groupe dont le peintre suggère qu'ils discutent et échangent entre eux. Autre forme de discours encore usité à la Renaissance, la disputatio (issue de la scolastique médiévale) et qui se rapproche d'un débat aux règles bien précises. Cependant, même si les opinions divergent et que chacun a pour but de convaincre l'autre grâce notamment à une maîtrise de la rhétorique, les échanges n'invitent pas au combat et demeurent courtois. Toutefois cette forme d'oralité bien encadrée et balisée n'a pas été explicitement repérée dans notre corpus puisque, par essence, l'oralité est fuyante et difficile à capturer par ce mode d'expression à deux dimensions qu'est la peinture ou le dessin.

Il devient dès lors intéressant de questionner ce fossé entre les représentations et la réalité. Passe d'armes ou aimables discussions ne passent guère la barrière du croquis préliminaire. Ils restent une sociabilité beaucoup plus éphémère et n'emportent guère l'adhésion des portraitistes, commanditaires et humanistes. Différentes explications à ce constat. Une raison peut-être technique d'abord : il est peu aisé de peindre l'action de parler. Financière ensuite : les portraits collectifs étant plus grands et coûtant plus chers, le lexique humaniste s'est concentré sur les personnages uniques qui, par définition, ne peuvent dialoguer qu'avec eux-mêmes. Troisième biais, la convention sociale qui veut que la sobriété

¹ LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, p. 72.

soit la pierre angulaire de toute communication. Mais au-delà, les motivations sont peut-être plus profondes, philosophiques. Les lettrés accordent une grande importance à la transmission orale dans l'apprentissage, pour autant le corpus révèle que ce n'est pas l'image qu'ils ont choisi de transmettre à travers leurs portraits, des portraits qui sont en fin de compte complètement vampirisés par l'empreinte de la civilisation du livre et de l'écrit. Ce hiatus entre vie rêvée, idéale et vie vécue se réconcilie en partie dans ces quelques portraits de groupe qui mettent tout de même en scène cette sociabilité humaniste primordiale à l'époque. La communauté humaniste, construite sur des valeurs intellectuelles communes, repose sur un partage de ces dernières via notamment les cercles de lettrés qui s'épanouissent durant la période. Les portraits collectés témoignent ainsi des deux buts principaux des humanistes : s'instruire et instruire. Les plus grands érudits s'entourent ainsi de disciples qui viennent compléter leurs connaissances auprès d'un plus sage qu'eux, avant de pouvoir transmettre à leur tour... Un partage qui se traduit par l'incorporation (notable bien que limitée) d'un nouveau moyen de transmission : l'oralité. Ces collaborations entraînent la création de liens très forts qui, dès lors, en viennent à dépasser la sphère professionnelle : très souvent ces confrères, ces maîtres et élèves deviennent des amis qui ne s'apprécient plus seulement que pour leurs qualités intellectuelles. Tout un réseau de communication se met alors en place pour créer un véritable phénomène de sociabilité humaniste fondée sur l'amitié.

2. Les sociabilités affectives chez les humanistes.

L'amitié est un concept ancien constamment enrichi et réinvesti. L'humanisme qui place l'homme au centre de tout, ne pouvait donc que revenir sur ce thème et s'en emparer. Inclinaison réciproque qui se tisse parfois entre deux personnes (ou plus) n'appartenant pas à la même famille, l'amitié suscite l'intérêt. Si les exemples d'ouvrages et de traités publiés sur le sujet se multiplient à la Renaissance, l'image participe aussi de la célébration de cette affection partagée entre individus. Les portraits collectés, qu'ils soient de groupe ou individuels, dressent ainsi le tableau d'une communauté érudite infiltrée par des amitiés très fortes parfois visibles directement dans la représentation. Mais si le portrait est le miroir de ces relations amicales, il en est parfois lui-même le produit. Un attachement mutuel unique et multiforme mais qui s'accorde sur des valeurs de sincérité, d'estime....

a. L'ami alter-ego.

« Parce que c'était lui, parce que c'était moi »¹. Quand on aborde le sujet de l'amitié, c'est sans doute cette expression, que Montaigne utilisa pour désigner la relation qu'il entretenait avec La Boétie, qui vient en tête. Une fraternité amicale indicible fondée entre autre sur des centres d'intérêts communs comme l'amour des belles-lettres². Cette communion autour de la réflexion et des activités intellectuelles débouche donc parfois sur la naissance de liens affectifs forts. Neuf des treize effigies³ figurant l'humaniste accompagné (soit 69%), le dépeignent en compagnie de confrères qui dans une grande majorité des cas peuvent être considérés comme des amis (cela représente 4,30% du corpus total).

Chacun des portraitistes use de divers procédés pour signifier l'entente régnant entre les lettrés. Mais certains ont un talent hors du commun pour faire vivre cette immatérialité qu'est un sentiment. Ainsi Raphaël a su faire de son double portrait d'Andrea Navagero et



d'Agostino Beazzano (n°39 ci-contre) un modèle du genre. Si le réalisme des yeux, l'intensité des regards et la juste expression des deux amis témoignent du niveau de maîtrise atteint par le maître italien⁴, c'est l'atmosphère générale dans son ensemble qui installe et témoigne de cette intimité partagée par les deux Italiens. Croqués

comme s'ils venaient de s'interrompre dans leur dialogue pour accueillir poliment le spectateur, les corps des deux humanistes se font face. Cependant, aucun sentiment d'affrontement ne se ressent. Au contraire, la position des corps témoignerait plus d'une communion entre les deux hommes, une sensation qui est renforcée par l'extrême proximité de leur personne et plus particulièrement de leurs mains dans la partie basse centrale de l'œuvre. Cette proximité physique permet donc d'évoquer la proximité affective.

Le thème de l'amitié est aussi au cœur du tableau n°127. Rubens offre son premier autoportrait où il se peint en compagnie d'un cercle d'amis de Mantoue, où l'on retrouve Philippe son frère et Juste Lipse, deux personnages visibles également à ses côtés dans la peinture des *Quatre philosophes* (n°128). Ces différents portraits en immortalisant ce

¹ Les Essais, livre I^{er}, chapitre XXVIII, Montaigne.

² Montaigne rappelle ainsi qu'« il écrivit une satire latine excellente ». .

³ Voir tableau « Des humanistes seuls ou accompagnés ? » en annexe p. 354.

⁴ Raphaël, quelques années plus tard accouche d'un autre magnifique tableau sur l'amitié. Mais cette fois-ci, il se met en scène lui-même et effectue ainsi son *Autoportrait avec un ami*, où la proximité des deux personnages du tableau est encore plus évidente que dans celui de notre corpus, puisque l'un pose sa main sur l'épaule de l'autre, qui à son tour le regarde.

compagnonnage viennent célébrer l'amitié véritable, celle qui ne meurt jamais. L'amitié entre ces érudits vient aussi conforter les idées en vogue à l'époque de l'ami alter-ego, qui reposent en grande partie sur les idées aristotéliennes. Aristote avait effectivement distingué trois sortes d'amitié : celle en vue du plaisir, celle en vue de l'intérêt et celle des hommes de bien qui reposait sur la vertu. Les humanistes, plaçant le mérite au-dessus de tout, ne peuvent qu'approuver ces préceptes et du même coup les mettre en scène. L'affection réciproque y est magnifiée, qu'elle repose sur une réalité ou non d'ailleurs. Les sources écrites permettent en effet de confirmer ce qui a été appris par les portraits : des réseaux humanistes peuvent être identifiés via l'iconographie. Mais elles infirment aussi parfois ce que certains portraits semblent prétendre. Il y a une part de théâtre social qui se joue dans ces représentations. L'essentiel des portraits repose tout de même sur des faits avérés d'un commerce intellectuel et amical. Cette vision des affinités électives prennent place au sein de notre corpus dans différents décors qui racontent cette intimité. Ainsi la pièce emblématique du studiolo permet d'établir et de tisser le fil des réseaux amicaux mais aussi familiaux, etc. Si certains studiolo étaient parfois publics et ressemblaient ainsi en cela plus à des petits musées ou cabinets de curiosités, la plupart du temps l'accès était bien plus restreint. On distinguait alors deux types de cabinet d'étude : les cabinets intimes où seul le propriétaire était autorisé à pénétrer et les studiolo privés où quelques proches de l'humaniste étaient parfois autorisés à entrer, comme c'est le cas dans la représentation n°128. On parle ici de camarades lettrés, mais cette analyse de la sociabilité pourrait se faire aussi à l'échelle de la famille (portrait de famille de Thomas More et de Cuspinian). Le cabinet de travail est ici, en miniature, un creuset des liens sociaux et notamment amicaux. L'amitié, l'attachement mutuel sont donc l'objet du portrait mais parfois la raison d'existence de ce dernier. L'échange d'effigies vivifie alors la relation, la nourrit.

b. Entretenir une amitié.

Effectivement, l'amitié, qui s'esquisse dans ces différentes représentations, est parfois tout bonnement à l'origine de la réalisation du portrait. Elle est alors la motivation première de la commande. Les tableaux, gravures et dessins apparaissent alors comme les purs produits de ces différentes sociabilités humanistes. Par exemple, le portrait monumental des *Ambassadeurs* d'Holbein (n°100) est en fait une commande effectuée par Jean de Dinteville auprès de l'artiste pour immortaliser entre autre chose les retrouvailles des deux amis à un instant *t*. L'œuvre, qui est dès le départ destinée à être exposée dans son château de Polisy en France, est aussi une sorte de remerciement de Dinteville, à son ami humaniste venu lui rendre visite, alors qu'il s'ennuyait profondément à la cour d'Angleterre. Ici le remerciement

n'implique pourtant pas comme cela peut-être le cas parfois d'offrir le portrait à l'autre. En effet, des témoignages ou des écrits divers afférant aux commandes permettent de mettre en lumière un système de don contre-don qui irrigue les relations et le système lettré sur le plan affectif. Le double portrait d'Erasme (n°69) et de Gillis réalisé pour leur ami commun l'humaniste Thomas More en est ainsi un bon exemple. Le Chancelier anglais effectue d'ailleurs lui aussi une action similaire quelques années plus tard, en faisant parvenir à Erasme le dessin préparatoire d'Holbein représentant sa famille (n°44). L'effigie n°39 déjà citée où l'on peut voir Navagero et Beazzano est là aussi confectionnée dans le but de l'offrir à un autre humaniste de l'époque : Pietro Bembo, là encore un ami commun aux deux lettrés mais aussi à Raphaël qui réalisa le portrait. Les exemples peuvent se multiplier. La motivation de l'envoi de ces portraits aux quatre coins de l'Europe humaniste est-elle celle de l'amitié ou d'une volonté de « huiler » les relations sociales ? Le corpus en lui-même ne permet pas véritablement de trancher. Mais il permet d'aborder cette histoire des mentalités fondée sur une analyse de l'informel, du psychologique parfois, de la sociologie. Une histoire couplée à des éléments, eux, beaucoup plus concrets. Ainsi l'affectif croise l'économique. Ces échanges amicaux et picturaux sont aussi commerciaux. Commander un portrait coûte un certain prix, assurer son transport également. On le voit, on peut envisager divers angles à ces partages entre lettrés. Mais encore une fois, ils reposent, ils sont au carrefour d'une sociabilité marquée par des liens amicaux d'admiration. Le portrait est ainsi un des moyens utilisés pour les entretenir : soit l'affection est rappelée par une représentation de groupe, soit par l'envoi d'un portrait... Ces cadeaux doivent exister pour renforcer les liens, car l'amitié est sans aucun doute la forme d'amour la plus difficile, la plus dangereuse comme le pensait François de Sales. Ce dernier, dans son *Introduction à la vie dévote* (1619)¹ expliquait notamment que l'amitié devait être fondée sur la communication. Et c'est un deuxième support qui vient conforter cette idée. En effet, l'attachement mutuel que se portent certains lettrés entre eux a laissé sa trace via les correspondances de ces hommes illustres. Les humanistes se rendent visite lors de leurs nombreux voyages, ils participent également à des repas communs mais surtout en tant que fervents admirateurs des belles-lettres, ils s'écrivent laissant ainsi à la postérité des échanges épistolaires parfois très volumineux. Notre corpus s'en fait d'ailleurs l'écho. Une douzaine de portraits dévoilent ainsi des petits billets ou des lettres posés sur les tables, tenus dans les mains ou attachés au mur grâce à des lacets (voir effigies n°151 et n°167 par exemple). C'est à travers ces lettres que beaucoup de renseignements sur les portraits nous

¹ Plus exactement dans la Partie III, Chapitre XVII. (Source en ligne : <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/francoisdesales/viedevote/partie3.htm> - Lien consulté la dernière fois le 05/06/2012)

sont parvenus (exemple de la correspondance d'Erasme). Mais au-delà, par le biais de la correspondance, les humanistes gardent le contact et continuent à échanger leurs connaissances et à débattre sur certains points sur lesquels leurs opinions divergent. Certaines lettres sont étudiées et rédigées pour être publiées (l'auteur la travaille donc de façon particulière), car elles participent à la réhabilitation du genre par leur forme et leur contenu très étudié. C'est ainsi que « la correspondance répond donc à une triple finalité, affective, savante et pédagogique »¹. Le portrait fonctionne finalement sur ce même triptyque. Il œuvre à l'édification des foules, instaure un partage de connaissances par le biais de ses différents niveaux de lecture et célèbre enfin la pureté du sentiment amical.

L'étude iconographique rejoint donc ici des domaines encore peu explorés : l'histoire des mentalités. On a montré que le portrait répondait à plusieurs logiques. L'une est du domaine du rationnel : le portrait fait vivre et donne en *exempla* le chemin vers la connaissance. Le cercle lettré valorise cet appétit de connaissances et en fait le ciment, le socle des relations entre humanistes. Mais le second aspect a des contours beaucoup plus imprécis et subjectifs. Le compagnonnage intellectuel se double d'un attachement beaucoup plus sensible, de l'ordre de l'amitié, des liens de respect, de filiation. La sociabilité humaniste fait donc appel au cœur et au cerveau. Elle ne néglige aucun des deux canaux dans la représentation qu'elle construit d'elle-même. Mieux même, l'échange de portraits nourrit ces relations amicales.

¹ LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, p.74.

CONCLUSION

« Le peintre doit donner à voir la qualité du modèle, montrer sa dignité, sa fonction, son activité ». Cette phrase du peintre et théoricien milanais Giovanni Paolo Lomazzo fait école durant la Renaissance et imprègne ainsi la construction de l'image des humanistes.

C'est à travers les témoignages iconographiques laissés par le genre très particulier du portrait que ce mémoire s'est proposé d'aborder les différentes facettes de la représentation des lettrés du XVI^e siècle. Tout le travail d'analyse a consisté à confronter les images mentales et matérielles issues de ces sources riches et diversifiées pour établir une typologie des univers iconographiques des humanistes. Une approche qui, bien loin de ne servir que d'exemple aux conclusions de l'historiographie plus classique, fondée sur les sources écrites, vient appuyer, infirmer ou compléter ces dernières. Cette démarche permet également une exploitation variée des portraits en plaçant la grille de lecture et le commentaire au carrefour de l'art, de l'histoire, de la symbolique... Un sujet passionnant, donc, qui repose sur un échantillon conséquent.

Une longue enquête iconographique a, en effet, permis de récolter 211 portraits, mettant en scène 93 humanistes. Le travail a, en premier lieu, consisté en une identification et, ensuite, en une classification d'inspiration prosopographique (nom, filiation familiale, âge, nationalité...). Ces paramètres ont permis de repérer les grandes inflexions qui touchent les humanistes répertoriés. Ainsi, par exemple, l'étude approfondie de leur nationalité conduit notamment à observer le basculement qui s'opère à l'époque dans les aires géographiques culturelles influentes : si les Italiens sont les précurseurs de cette *renovatio* artistique, littéraire et culturelle, ils sont bientôt relayés par les lettrés français puis par les érudits du nord de l'Europe, notamment les Néerlandais (phénomène observable pour les portraitistes également). Si le corpus témoigne d'une diffusion géographique du mouvement humaniste, il rend aussi compte du pic d'activité de ce dernier aux alentours des décennies 1520-1540, rappelant ainsi l'épanouissement parallèle de la philosophie humaniste et du portrait.

Ces deux tendances se nourrissent l'une l'autre. La pensée « anthropocentriste » des lettrés trouve là un support d'expression adapté pour valoriser l'individu. Au travers du réalisme des traits du visage et de la mise en situation du modèle, le portraitiste assure la singularisation de ce dernier. L'incorporation d'inscriptions telles que les patronymes, la notion de l'âge, ou autres éléments caractéristiques au modèle (bijoux, barbe, œuvres, ...) participe aussi de ce phénomène. Ainsi, l'érudit du XVI^e siècle prend corps dans ses portraits et s'enrichit tout au long de la période d'une intériorité, d'une personnalité propre. Si

l'humaniste cherche encore et toujours plus à se différencier, il n'abandonne pas cependant l'idée de se faire reconnaître en tant que membre d'un groupe qui partage des valeurs communes. Le corpus offre alors à voir la mise en place d'un lexique iconographique propre à cette communauté érudite. Les artistes et les commanditaires bâtissent cette image-type autour des thèmes qui font écho aux préceptes de l'humanisme. Le lettré du XVI^e siècle apparaît alors comme cet homme (plus rarement cette femme) sérieux qui cultive la sobriété et l'apparence du sage, du docteur. Le retour aux sources, que les érudits amorcent au tout début de la période, irrigue la conception de leurs portraits et les références à l'Antiquité deviennent ainsi des éléments structurants des différentes effigies. Plongé dans une atmosphère propice, l'humaniste peut alors se mettre au travail et s'activer à la célébration d'une civilisation de l'écrit et du livre, fondée sur une grande solidarité et le partage des connaissances. L'image des humanistes se construit autour d'un paradoxe. Cet objet qu'est le portrait est autant un « lieu de mémoire » où le lettré cherche à immortaliser sa personne illustre et unique, qu'un espace d'exposition de ses activités studieuses et vertueuses, aboutissant à la création d'un *exemplum* iconographique à visée exemplaire.

Entre singularisation et attachement à la communauté, le choix est difficile. L'humaniste s'empare de ces deux options et propose différents scénarii visuels. Les normes à respecter réduisent la marge de manœuvre mais ne l'annihilent pas entièrement. Des variations se fixent sur différents marqueurs que sont les micro-expressions du visage, les parures, les tissus... Néanmoins, la normalisation conduit aussi à figer un corps maîtrisé dans le carcan des conventions de l'époque. C'est ce corps du lettré qui devient la scène de l'affrontement discret entre ces deux utilisations du portrait. En revanche, il est un domaine où les codes sont moins enclins à s'effacer ou s'amender : il s'agit du décorum qui se met, lui, véritablement au service de l'exemplarité et de la valorisation des idées humanistes. Le corpus dresse la description de l'espace d'étude idéal qui s'incarne dans le studiolo. Ce lieu emblématique de la culture lettrée se construit autour d'outils de travail récurrents, bien identifiés, tels que livres, plumes, encriers et bureaux. Avec ces objets, le lexique iconographique de l'écrit et du livre s'impose dans l'image. Elle devient alors la vitrine à la fois de l'humanisme et de grands événements de l'histoire culturelle. Ainsi l'étude a permis de faire état de métamorphoses physiques touchant précisément le livre. L'échantillon est traversé par ce grand choc qu'est la révolution de l'imprimerie. Ce bouleversement dans les modes de diffusion, de production s'observe très distinctement dans le corpus collecté. C'est la beauté de ces sources iconographiques que d'être protéiformes et d'avoir la faculté de raconter plusieurs strates de l'histoire.

En revanche, sur d'autres points, notre échantillon est quasi-muet. Ainsi la fracture religieuse, phénomène d'importance s'il en est, ne se repère guère dans les portraits collectés. Qu'en est-il de la spécificité de Luther ou de Calvin ? L'étude ne permet pas de relever d'importantes différences avec les autres lettrés catholiques. Une problématique pourrait donc conduire à s'interroger : la civilisation du livre est-elle à ce point dominante dans les représentations qu'elle arrive à en faire oublier tous les autres aspects de la pensée humaine ? Elle est l'une des questions sur lesquelles peut déboucher ce mémoire. Mais la richesse du sujet offre quantité de nouvelles pistes d'études. Croiser et comparer l'appareil iconographique aux portraits écrits de l'époque pourrait être un prolongement assez naturel. Certes, « entre les sens de l'homme, la veüe esmeut davantage », écrit Thévet. Mais un récit biographique est un objet littéraire en même temps qu'historique qui permettrait de compléter le tableau.

L'image des humanistes au XVI^e siècle *à travers l'étude de leurs portraits*

– ANNEXES –



Lucie HOUILLE

Directeurs de recherche : Philippe HAMON, Jean-Marie LE GALL

ANNEXES

CORPUS PRINCIPAL

CORPUS SECONDAIRE

STATISTIQUES

	Humaniste	Nationalité	Nombre de portraits	Numéro de portrait
1	Baldassare Castiglione	Italien	5	1 ; 2 ; 3 ; 4 ; 5
2	Antonio Anselmi	Italien	1	6
3	Benedetto Varchi	Italien	1	7
4	Pierre de Ronsard	Français	1	8
5	Cardinal Bessarion	Grec	3	9 ; 10 ; 11
6	Pietro Bembo	Italien	6	12 ; 13 ; 14 ; 15 ; 16 ; 17
7	Floriano Moratti	Italien	1	18
8	Daniele Barbaro	Italien	2	20 ; 21
9	Carlo Sigonio	Italien	3	22 ; 23 ; 24
10	Jacopo de Strada	Italien	1	25
11	Clément Marot	Français	10	26 ; 27 ; 28 ; 29 ; 30 ; 31 ; 32 ; 33 ; 34 ; 35
12	Cuspinian	Autrichien	2	36 ; 37
13	Pierre Sala	Français	1	38
14	Andrea Navagero	Italien	2	39 ; 40
15	Agostino Beazzano	Italien	1	39
16	Ugolino Martelli	Italien	1	41
17	Thomas More	Anglais	5	42 ; 43 ; 44 ; 45 ; 46
18	Rudolph Agricola	Néerlandais	3	47 ; 48 ; 49
19	Erasme de Rotterdam	Néerlandais	21	55 ; 56 ; 57 ; 58 ; 59 ; 60 ; 61 ; 62 ; 63 ; 64 ; 65 ; 66 ; 67 ; 68 ; 69 ; 70 ; 71 ; 72 ; 73 ; 74 ; 174
20	Ulrich von Hutten	Allemand	2	75 ; 76
21	Laurent le Magnifique	Italien	2	77 ; 78
22	Gassendi	Français	2	83 ; 84
23	Guillaume Budé	Français	6	85 ; 86 ; 87 ; 88 ; 89 ; 90
24	François Rabelais	Français	1	19
25	Cardinal Albert de Brandebourg	Allemand	1	50
26	Marguerite de Valois	Française	4	51 ; 52 ; 53 ; 54
27	Jean Carondelet	Allemand	4	79 ; 80 ; 81 ; 82
28	Guillaume du Bellay	Français	2	91 ; 92
29	Boniface Amerbach	Suisse	2	93 ; 94
30	Léon Battista Alberti	Italien	4	95 ; 96 ; 97 ; 98

31	Pierre le Baud	Français	1	99
32	Georges de Selve	Français	1	100
33	Johannes Trithemius	Allemand	3	101 ; 102 ; 103
34	Sperone Speroni	Italien	1	104
35	Ulrich Varnbüler	Suisse	2	105 ; 106
36	Willibald Pirckheimer	Allemand	2	107 ; 108
37	L'Arétin	Italien	3	109 ; 110 ; 111
38	Vittorino da Feltre	Italien	1	112
39	Ramus	Français	2	113 ; 114
40	Mélanchthon	Allemand	7	115 ; 116 ; 117 ; 118 ; 119 ; 120 ; 174
41	Luther	Allemand	4	118 ; 174 ; 206 ; 207
42	Paolo Giovio	Italien	2	121 ; 122
43	Pic de la Mirandole	Italien	1	123
44	Juste Lipse	Néerlandais	6	124 ; 125 ; 126 ; 127 ; 128 ; 129
45	Alard d'Amsterdam	Néerlandais	1	130
46	L'Arioste	Italien	3	131 ; 132 ; 133
47	Jean Sturm	Néerlandais	1	134
48	Louise Labé	Française	1	135
49	Marie de Gournay	Française	1	136
50	Joseph Juste Scaliger	Français	2	137 ; 138
51	Jules César Scaliger	Italien	1	139
52	Achille Bocchi	Italien	1	140
53	Henri Corneille Agrippa	Allemand	2	141 ; 142
54	Montaigne	Français	8	143 ; 144 ; 145 ; 146 ; 147 ; 148 ; 149 ; 150
55	Jérôme Aléandre	Italien	1	151
56	Vadian	Suisse	1	152
57	Marc Antoine Muret	Français	2	153 ; 154
58	Arias Montanus	Espagnol	2	155 ; 156
59	Théodore de Bèze	Français	3	157 ; 158 ; 159
60	Grotius	Néerlandais	2	160 ; 161
61	Domenichi	Italien	1	162
62	Doni	Italien	1	163
63	Jean-Baptiste Porta	Italien	1	164
64	Jean Reuchlin	Allemand	1	165

65	Jean Sleidan	Allemand	2	166 ; 167
66	Pierre Canisius	Néerlandais	1	168
67	Francis Bacon	Anglais	1	169
68	Jonas Jostus	Allemand	4	170 ; 171 ; 172 ; 174
69	Zwingli	Suisse	1	173
70	Alexander Achilinus	Italien	2	175 ; 176
71	Tycho Brahé	Danois	2	177 ; 178
72	Calvin	Français	4	179 ; 180 ; 181 ; 182
73	Robert Estienne	Français	1	185
74	Joachim Camerarius	Allemand	1	186
75	Conrad Gessner	Suisse	1	187
76	Lefèvre d'Étaples	Français	1	188
77	Sebastian Münster	Allemand	3	189 ; 190 ; 191
78	Jan Brant	Néerlandais	1	192
79	Marsile Ficin	Italien	2	193 ; 195
80	Ange Politien	Italien	2	194 ; 195
81	Crisforo Landino	Italien	1	195
82	Demetrias Chalcondyle	Grec	2	195 ; 196
83	Nicolas Leonicène	Italien	1	197
84	Martin Bucer	Allemand	2	198 ; 199
85	Petrus Apianus	Allemand	1	200
86	Alexandre Piccolomini	Italien	1	201
87	Petrus Pomponatius	Italien	1	202
88	Pompanius Laetus	Italien	1	203
89	François Vatable	Français	1	204
90	Machiavel	Italien	1	205
91	Simon Grynaeus	Allemand	1	208
92	Michel de l'Hospital	Français	3	209 ; 210 ; 211
93	Philippe Rubens	Allemand	2	127 ; 128

		Nombre de portraits	Pourcentage
Patronyme présent dans le portrait	Peinture	21	10,00%
	Dessin	8	3,80%
	Gravure	43	20,40%
	Autre	2	0,90%
	Sous-total	74	35,10%
Patronyme présent à proximité du portrait	Peinture	0	0%
	Dessin	0	0%
	Gravure	54	25,60%
	Autre	0	0%
	Sous-total	54	25,60%
Patronyme non présent	Peinture	74	35,00%
	Dessin	5	2,40%
	Gravure	3	1,40%
	Autre	1	0,50%
	Sous-total	83	39,30%
Total		211	100%

Tableau récapitulatif de la présence ou non de patronymes dans les portraits

	Nombre de portraits	Nombre de portraits (en %)	Nombre de portraits avec présence du patronyme	Nombre de portraits avec présence du patronyme (en % par rapport au nombre de portraits récoltés sur la même période)
Fin XVe siècle (1450 - 1500)	8	3,80%	3	37,50%
1ère moitié du XVIe siècle (1501 - 1550)	88	41,70%	25	28,40%
2ème moitié du XVIe siècle (1551 - 1600)	81	38,40%	32	39,50%
Début XVIIe siècle (1601 - 1650)	25	11,80%	11	44,00%
Date inconnue	9	4,30%	3	33,30%
Total	211	100%	74	/

Evolution du nombre de portraits avec patronymes au fil du temps

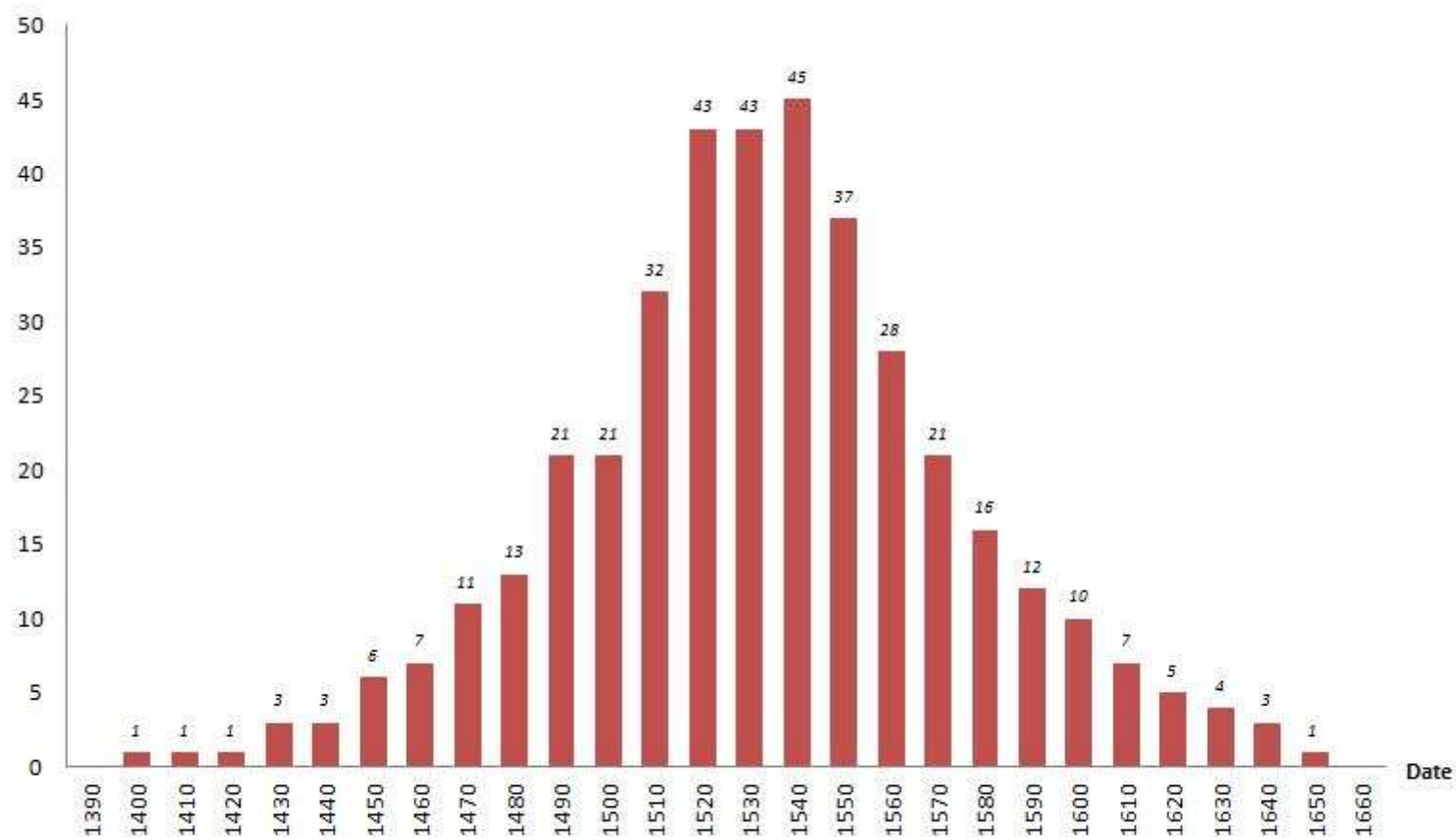
	Nombre de portraits	Nombre de portraits (en %)
Fin XVe siècle (1450 - 1500)	8	3,80%
1ère moitié du XVIe siècle (1501 - 1550)	88	41,70%
2ème moitié du XVIe siècle (1551 - 1600)	81	38,40%
Début XVIIe siècle (1601 - 1650)	25	11,80%
Date inconnue	9	4,30%
Total	211	100%

Evolution du nombre de portraits au fil du temps

		Nombre de portraits	Pourcentage
Date présente dans le portrait	Peinture	9	31%
	Dessin	4	13,80%
	Gravure	15	51,80%
	Autre	1	3,40%
Total		29	100%

Présence de la date en fonction de la technique utilisée

Nombre d'humanistes en activité



Evolution du nombre d'humanistes en activité au cours de la période 1390 - 1660

	Nombre de portraits	Pourcentage
Réalisés in vivo	99	47%
Réalisés post mortem	91	43%
Date absente ou trop approximative	21	10%
Total	211	100%

Rapport entre portraits réalisés in vivo et ceux réalisés post mortem

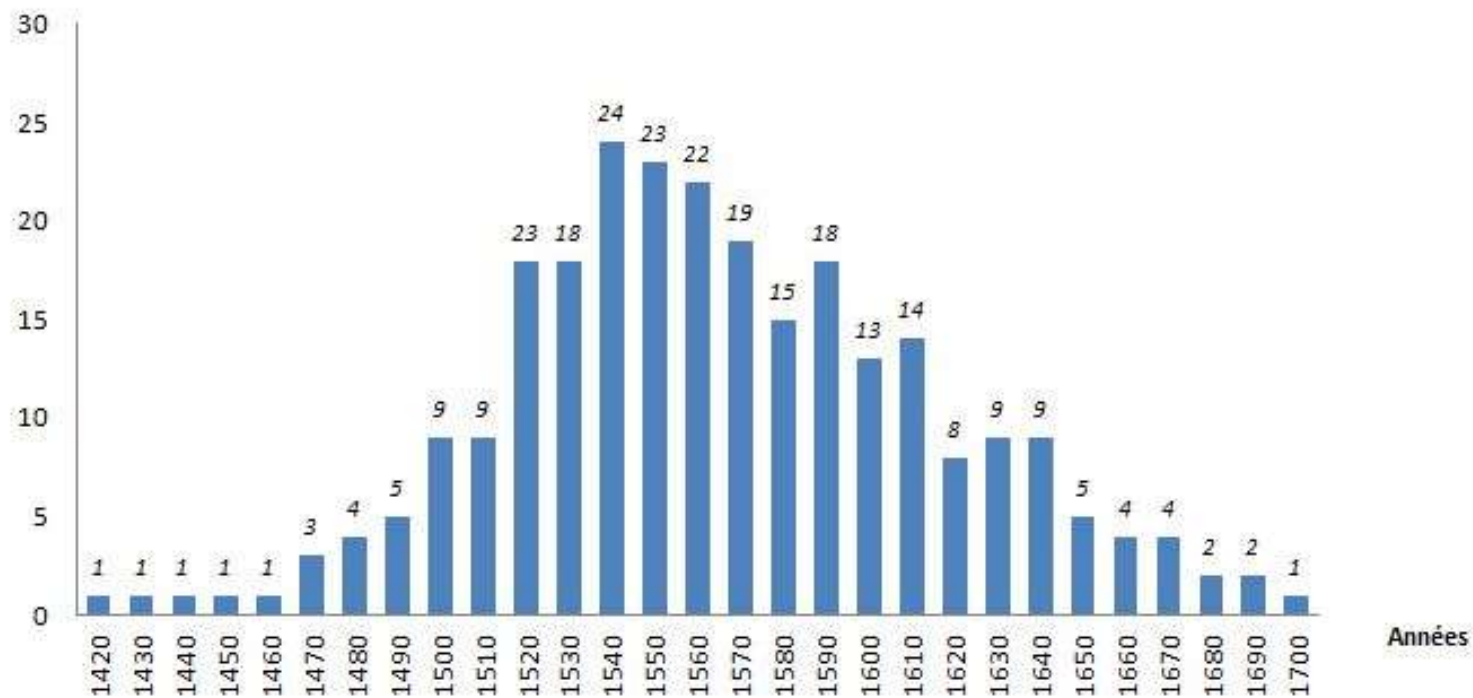
		Nombre de portraits	Pourcentage
Humaniste seul		198	93,80%
Humaniste accompagné	par de la famille	3	1,40%
	par un ou des amis lettrés ou non	9	4,30%
	par des personnes non identifiées	1	0,50%
Total		211	100,00%

Des humanistes seuls ou accompagnés?

Origine	Nombre de portraitistes	en %
<i>Allemande</i>	8	13,11
<i>Espagnole</i>	1	1,64
<i>Française</i>	10	16,39
<i>Italienne</i>	20	32,79
<i>Liège</i>	1	1,64
<i>Néerlandaise</i>	19	31,15
<i>Suisse</i>	1	1,64
<i>Inconnue</i>	1	1,64
Total	61	100,00

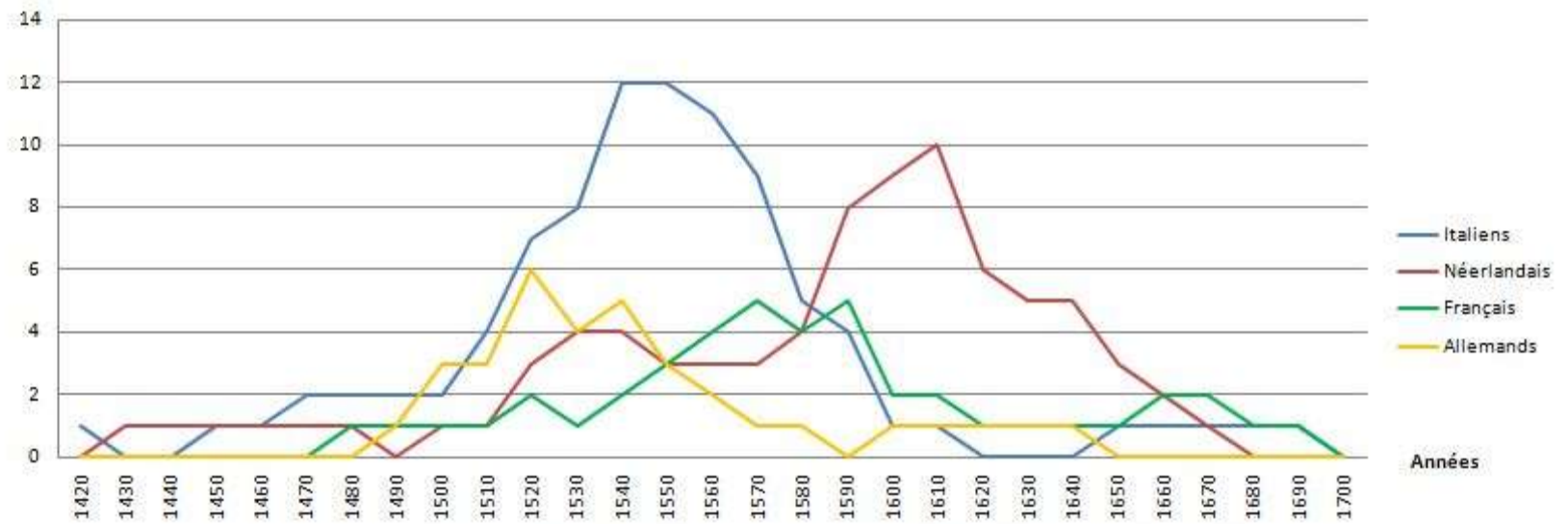
Tableau des origines géographiques des portraitistes

Nombre d'artistes en activité



Evolution du nombre d'artistes en activité au cours de la période 1420 - 1700

Nombre de portraitistes en activité



Evolution des différentes nationalités des portraitistes sur la période 1420 - 1700

Origine	Nombre de portraits où l'humaniste et l'artiste sont de même nationalité	Nombre de portraits d'humanistes par nationalité (avec l'artiste de connu)	Rapport en % entre les deux précédentes colonnes
Italienne	35	38	92
Française	14	27	52
Allemande	11	16	69
Néerlandaise	11	24	46
Total	71	105	

Nombre d'humanistes représentés par des artistes de même origine qu'eux.

		Nombre de portraits	en % (rapport au nombre total de portraits)	en % (rapport au nombre de portraits peints)
Peinture	Peinture non spécifiée	15	7,1	16,0
	Peinture à l'huile sur bois ou toile	71	33,6	75,5
	Tempera	1	0,5	1,1
	Détrempe	1	0,5	1,1
	Fresque	3	1,4	3,2
	Enluminure	1	0,5	1,1
	Miniature	2	0,9	2,1
	Sous-total	94	44,5	100,0
Gravure		100	47,4	
Dessin		13	6,2	
Sculpture		1	0,5	
Médailon en cire		1	0,5	
Médaille		2	0,9	
Total		211	100,0	

Répartition des portraits par la technique employée

Position de la tête dans l'œuvre	Nombre de portraits	en %	
Sur l'axe central et dans la moitié supérieure	158	74,9	Sous-total : 89,60%
Au centre de l'œuvre	31	14,7	
Désaxée à droite de l'œuvre	9	4,3	
Désaxée à gauche de l'œuvre	7	3,3	
Sur plusieurs axes car plusieurs humanistes	6	2,8	
Total	211	100,0	

Position de la tête dans l'œuvre

Vue de la tête	Nombre de portraits	en %	
Profil droit	11	5,21	Sous-total : 38,86%
Trois-quarts face droite	71	33,65	
Profil gauche	30	14,22	Sous-total : 61,14%
Trois-quarts face gauche	99	46,92	
Total	211	100	

Classement des portraits selon la vue choisie pour la tête

Type de troncature	Nombre de portraits	en %	
Tête	2	0,9	
Mi-figure	Buste	180	85,3
	Trois-quarts	19	9,0
En pied	10	4,7	
Total	211	100,0	

Type de troncature dans les différents portraits

		Nombre de portraits	en % (par rapport au nombre de portraits avec la présence d'une main au moins)		
La main	est en contact avec un livre	41	41,8		Sous-total : 56,1% (soit 55 œuvres)
	tient un autre objet	12	12,2		
	est en train d'écrire/ tient une plume	14	14,3		
	tient un morceau de papier	4	4,1		
	fait un geste singulier	22	22,4		
	pas de geste singulier	12	12,2		

Action réalisée par la ou les mains

Période de la vie	Nombre de portraits	en %
Enfance / Adolescence (jusqu'à 21 ans)	2	0,9
Jeune adulte (jusqu'à 35 ans)	28	13,3
Adulte âge médian (jusqu'à 55 ans)	112	53,1
Vieillesse	69	32,7
Total	211	100,0

	Nombre d'humanistes	en %
Toujours représentés avec une barbe	49	52,7
Dont la présence de barbe varie selon les portraits	6	6,5
Sous-total	55	59,2
Absence de barbe	35	37,6
Femme	3	3,2
Total	93	100

Âge moyen dans les portraits d'humanistes

Nombre d'humanistes représentés avec une barbe

		Nombre de portraits	en %
Présence de barbe	Prémises de barbe/ barbe mal rasée / barbe très courte	33	15,6
	Barbe mi-longue	47	22,3
	Barbe longue	32	15,2
	Sous-total	112	53,1
Pas de barbe		93	44,1
Femmes		6	2,8
Total		211	100,0

Présence de la barbe dans les portraits d'humanistes

		Nombre de portraits	Pourcentage
Présence d'un couvre-chef	Présence de la barrette	59	28,0
	Bonnets supposés liés aux philosophes	20	9,5
	Autres	56	26,5
Sous-total		135	64,0
Tête découverte		76	36,0
TOTAL		211	100,0

Présence ou non d'un couvre-chef sur la tête des humanistes

	Nombre de portraits	Pourcentage (%)
Portraits où le vêtement semble long et ample	164	77,7
Vêtements courts et / ou serrés ou trop difficile à déterminer	47	22,3
Total	211	100

Présence ou non de vêtements amples et longs

	Nombre de portraits	En %
Latin	71	65,1
Langues vernaculaires	16	14,7
Autres (illisibles, nombres arabe...)	22	20,2
Total	109	100

Langues présentes dans les portraits

	Nombre de portraits	En %
Présence d'au moins un livre	60	28,4
Présence d'au moins deux livres	24	11,4

Présence des livres dans les portraits

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

Remarques préalables :

- Cette bibliographie est organisée suivant l'ordre alphabétique des noms d'auteurs.
- Pour faciliter la recherche des ouvrages, elle n'est pas subdivisée en plusieurs thématiques.
- Les ouvrages sources, d'où sont tirés les portraits, sont précédés par un astérisque (*) pour permettre une identification rapide.

Abréviations :

PUF : Presses Universitaires de France

PUR : Presses Universitaires de Rennes

Instruments de travail

- BARRAL I ALTET (X.) (dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, PUR, 2003, 860 p.
- BENEZIT (E.) (dir.), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1999, 14 vol.
- CHEVALIER (J.), GHEERBRANT (A.), *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont, 2000, 1060 p.
- LACLOTTE (M.), CUZIN (J.-P.) (dir.), *Dictionnaire de la peinture*, Paris, Larousse, 1999, 1134 p.
- LITRE (E.), *Dictionnaire de la langue française*, Versailles, Encyclopaedia Britannica France, 1999, 6 vol.
- MAILLARD (J.-F.), PORTALIER (M.), KECSKEMETI (J.), *L'Europe des humanistes (XIV^e-XVII^e siècles)*, Paris-Turnhout, CNRS-Brepols, 1995, 544 p.

Sites Internet

- Ministère de la culture. Base Joconde : catalogue des collections des musées de France.
<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>
- Agence photographique de la Réunion des musées nationaux.
<http://www.photo.rmn.fr/>
- Ministère de la culture. Base Michael : compilations de catalogues nationaux européens.
<http://www.michael-culture.org/fr/home>
- Musée du Louvre. Base Atlas.
<http://cartelfr.louvre.fr/>
- Les Bibliothèques Virtuelles Humanistes.
<http://www.bvh.univ-tours.fr/>
- Site des expositions virtuelles de la Bibliothèque nationale de France.
<http://expositions.bnf.fr/>
- Gallica : bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France.
<http://gallica.bnf.fr/>
- Site de la National Portrait Gallery de Londres.
<http://www.npg.org.uk/>
- Site sur le portrait de la Renaissance française.
<http://www.portrait-rennaissance.fr/>
- The University of Chicago. Division of the Humanities. Montaigne studies.
<http://humanities.uchicago.edu/orgs/montaigne/h/gallery/index.shtml>

Sources et bibliographie

- ABOUT (I.), DENIS (V.), *Histoire de l'identification des personnes*, Paris, La Découverte, 2010, 125 p.
- ADHEMAR (J.), *Le dessin français au XVI^e siècle*, Lausanne, Ed. Mermod, 1954, 151 p.
- ALBERTI (L. B.), *De Pictura*, Paris, Ed. Allia, 2007, 93 p.
- ARASSE (D.), *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2008, 459 p.
- ARASSE (D.), *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, 1997, 299 p.
- AUZEPY (M.-F.), CORNETTE (J.) (dir.), *Des images dans l'histoire*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2008, 298 p.
- BAGLIANI (A. P.), SPIESER (J.-M.), WIRTH (J.), *Le portrait. La représentation de l'individu*, Firenze, Ed. del Galluzzo, 2007, 221 p.
- BASCHET (J.), SCHMITT (J.-C.) (dir.), *Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'or, 1996, 310 p.
- BENTLEY-CRANCH (D.), *The Renaissance portrait in France and England. A comparative study*, Paris, H. Champion, 2004, 271 p.
- BERNARD (E.), CABANNE (P.), DURAND (J.), [et al.], *Histoire de l'art du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Larousse, 2010, 947 p. (vérifier les auteurs)
- BEYER (A.), *L'Art du portrait*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2003, 411 p.
- BEZE (T. de), DUFOUR (A.), *Les Vrais portraits des hommes illustres : avec les 30 portraits supplémentaires de l'édition de 1673*, Paris, Champion, 1986, 284 p.
- BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, *Portraits, singulier pluriel 1980-1990 : le photographe et son modèle*, Paris, Hazan, 1997, 143 p.
- BLANCHARD (M.-E.), *Trois portraits de Montaigne. Essai sur la représentation à la Renaissance*, Paris, Nizet, 1990, 288 p.
- BODIOU (L.), FRERE (D.), MEHL (V.), TOURRAIX (A.), *L'expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Rennes, PUR, 2006, 387 p.
- BOISSARD (J.-J.), *Icones quinquaginta virorum illustrium doctrina et eruditione praestantium....*, Franckfurt, s. n, 1597-1599, 2 vol.
- BORCHERT (T.-H.) (dir.), *Le siècle de Van Eyck 1430 – 1530, le monde méditerranéen et les primitifs flamands*, Amsterdam, Ludion, 2002, 280 p.
- BOTS (H.), WAQUET (F.), *La République des Lettres*, Paris, Belin, 1997, 188 p.

- BOUCHER (F.), *Histoire du costume en occident de l'antiquité à nos jours*, Paris, Flammarion, 1965, 447 p.
- BOURDIN (P.), CHAPPEY (J.-L.), *Réseaux et sociabilité littéraire en Révolution*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2007, 190 p.
- BRAUNSTEIN - SILVESTRE (F.), PEPIN (J.-F.), *La place du corps dans la culture occidentale*, Paris, PUF, 1999, 187 p.
- BRIZAY (F.), *L'Italie à l'époque moderne*, Paris, Belin, 2001, 330 p.
- BRUNET (G.), DARLU (P.), *Le Patronyme. Histoire, anthropologie, société*, Paris, CNRS Editions, 2001, 421 p.
- BUDE (G.), *Correspondances/Guillaume Budé, traduction, introduction et notes par Guy Lavoie*, Sherbrooke, Centre d'études de la Renaissance, Université de Sherbrooke, 1977, 389 p.
- BUDE (G.), ERASME (D.), *La correspondance d'Erasmus et de Guillaume Budé*, Paris, J. Vrin, 1967, 324 p.
- BURCKHARDT (J.), *La civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, Librairie générale française, 1986, 3 vol., 276 p., 443 p., 299 p.
- BURKE (P.), *La Renaissance européenne*, Paris, Seuil, 2002, 341 p.
- CAMPBELL (L.), *Portraits de la Renaissance. La peinture des portraits en Europe aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Hazan, 1991, 289 p.
- CAMPBELL (L.), FALOMIR (M.) [et al.], *Renaissance faces : Van Eyck to Titian*, Londres, National Gallery Company, 2008, 303 p.
- CARRATU (T.), ROWLEY (N.), *Titien portraitiste*, Paris, Gallimard, 2006, 48 p.
- CASTIGLIONE (B.), *Le livre du courtisan*, Paris, Flammarion, 1991, 405 p.
- CAU (C.), MOLINIER (D.), *Les Capitouls de Toulouse : l'intégrale des portraits des Annales de la ville : 1352-1778*, Toulouse, Privat, 1990, 159 p.
- CEARD (J.), FONTAINE (M.-M.), MARGOLIN (J.-C.), *Le corps à la Renaissance. Actes du colloque international d'études humanistes*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, 502 p.
- CENNINI (C.), *Traité des arts*, Paris, l'œil d'or, 2009, 187 p.
- CHAIX (G.), *L'Europe de la Renaissance, 1470-1560*, Paris, Ed. du Temps, 2002, 319 p.
- CHARLIER (Y.), *Érasme et l'amitié, d'après sa correspondance*, Paris, Les Belles Lettres, 1977, 359 p.
- CHASTEL (A.), « L'art du geste à la Renaissance », in : *Revue de l'Art*, 1987, n°1, p. 9-16.

- CHAUNU (P.), *Le temps des Réformes. Histoire religieuse et système de civilisation. La crise de la chrétienté, l'éclatement, 1250 – 1550*, Paris, Hachette, 2003, 570 p.
- CIVIL (P.), *Culture et histoire : galerie de portraits et « hommes illustres » dans l'Espagne de la deuxième moitié du XVI^e siècle*. In : *Mélanges de la Casa de Velazquez*, tome XXVI-2, 1990, Epoque moderne, p. 5-32. (Consulté le 4 juin 2010 : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/casa_0076-230x_1990_num_26_2_2566).
- CORBIN (A.)(dir.), *Histoire du corps de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Ed. Seuil, 2005, 573 p.
- COURTINE (J.-J.), HAROCHE (C.), *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e – début XIX^e siècle)*, Paris, Payot & Rivages, 2007, 286 p.
- DALMASO (V.), *L'image du corps dans la peinture toscane, v. 1300- v. 1450*, Rennes, PUR, 2006, 306 p.
- DAUMAS (M.), *Images et sociétés dans l'Europe moderne. 15^e-18^e siècle*, Paris, A. Colin, 2000, 223 p.
- DELL'ABATE (N.), *Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005, 551 p.
- DELPORTE (C.), GERVEREAU (L.), MARECHAL (D.) (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris, Nouveau monde éditions, 2008, 480 p.
- DELUMEAU (J.), *Histoire de la Renaissance*, Paris, Perrin, 1999, 240 p.
- DELUMEAU (J.), *La civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1984, 539 p.
- DETREZ (C.), *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002, 257 p.
- DIMIER (L.), *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI^e siècle*, Paris, Van Oust et Cie, 1924, 4 vol.
- DIU (I.), « l'homme de lettre en gloire – trouver le vrai titre », dans BARBICHE (B.), POUSSOU (J.-P.), TALLON (A.) (dir.), *Pouvoirs, contestations et comportements dans l'Europe moderne. Mélanges en l'honneur du professeur Yves-Marie Bercé*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005, 1149 p.
- EDOUARD (S.), *L'empire imaginaire de Philippe II, pouvoir des images et discours du pouvoir sous les Habsbourg d'Espagne au XVI^e siècle*, Paris, H. Champion, 2005, 416 p.
- EDOUARD (S.), *Le corps d'une reine, histoire singulière d'Elisabeth de Valois, 1546 – 1568*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, 277 p.
- EICHEL - LOJKINE (P.), *Le siècle des grands hommes. Les recueils de Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, Paris, Peeters, 2001, 447 p.

- EICHEL – LOJKINE (P.) (dir.), *Claude de Seyssel (c. 1450 – 1520). Ecrire l'histoire, penser le politique en France, à l'aube des temps modernes*, Rennes, PUR, 2010, 264 p.
- EISLER (C.), *La peinture dans les musées de Berlin*, Paris, Mengès, 1996, 686 p.
- ERASME (D.), *La Correspondance d'Érasme*, traduction française sous la direction de Aloïs Gerlo, Bruxelles, Presses Universitaires, 1967-1984, 12 vol.
- FONTAINE (M.-M.), *Libertés et savoirs du corps à la Renaissance*, Caen, Paradigme, 1993, 403 p.
- FOSSI (G.), *Le portrait*, Paris, Gründ, 1998, 333 p.
- FOUCART WALTER Elisabeth, *Les Peintures de Hans Holbein le Jeune au Louvre*, catalogue d'exposition, musée du Louvre, 1985, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Les Dossiers du Département des peintures, musée du Louvre, n°29, Paris, 1985, pp.9-26.
- FRANCASTEL (P.), *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967, 362 p.
- FRANCASTEL (G.), FRANCASTEL (P.), *Le portrait : 50 siècles d'humanisme en peinture*, Paris, Hachette, 1969, 207 p.
- GAEHTGENS (T.), HOCHNER (N.), *L'image du roi de François Ier à Louis XIV. Actes du colloque tenu au Centre allemand d'histoire de l'art en juin 2002*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2006, 449 p.
- GARIN (E.) (dir.), *L'homme de la Renaissance*, Paris, Ed. du Seuil, 1990, 390 p.
- GARNIER-PELLE (N.), *Albrecht Dürer, 1471-1528 et la gravure allemande*, Paris, Somogy, 2003, 111 p.
- GARNIER-PELLE (N.), *Trésors du cabinet des dessins du musée Condé à Chantilly. Histoire de la collection du duc d'Aumale*, Paris, Somogy, 2005, 135 p.
- GARNOT (B.), *La culture matérielle en France aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Gap Paris, Ophrys, 1995, 184 p.
- GAUTHIER (A.), PROVOST (G.), *Rencontres d'Histoire*, Rennes, S.N., 2010, 127 p.
- GERLO (A.), *Érasme et ses portraitistes : Metsijs, Dürer, Holbein*, Nieuwkoop, B. De Graaf, réed. 1969, 72 p.
- GERVEREAU (L.), *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte, 2000, p. 191.
- GHERMANI (N.), *Le Prince et son portrait : Incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVI^e siècle*, Rennes, PUR, 2009, 349 p.

- GIOVIO (P.), ... *Elogia virorum literis illustrium, quotquot vel nostra, vel avorum memoria vixere, ex ejusdem musaeo (cujus descriptionem... exhibemus)... imaginibus exornata*, 1577, 159 p.
- GRONING (K.) (dir.), *La peinture du corps*, Paris, Arthaud, 1997, 256 p.
- GRÜNBLATT (C.), LOUVET (J.-R.), *Image et histoire : actes du colloque Paris-Censier de mai 1986*, Paris, Publisud, 1987, 318 p.
- GUERIN (M.), *Philosophie du geste*, Arles, Actes Sud, 1995, 77 p.
- HALE (J.-R.), *La civilisation de l'Europe à la Renaissance*, Paris, Perrin, 2003, 677 p.
- HAMON (P.), *L'or des peintres. L'image de l'argent du XV^e au XVII^e siècle*, Rennes, PUR, 2010, 422 p.
- HASKELL (F.), *L'historien et les images*, Paris, Gallimard, 1995, 781 p.
- HECK (C.), *Collections du Nord-Pas-de-Calais : la peinture de Flandre et de France du Nord au XV^e et au début du XVI^e siècle*, Bruxelles, Centre d'étude de la peinture du quinzième siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège, 2005, 2 vol., 603 p.
- HOCHNER (N.), *Louis XII, les dérèglements de l'image royale 1498 – 1515*, Paris, Champ Vallon, 2006, 308 p.
- HOLANDA (F. de), *Do tirar polo natural*, Lisbonne, Livros Horizonte, 1984, 59 p.
- HORSIN-DEON (L.), *Les portraitistes français de la Renaissance*, Paris, Larousse, 1888, 212 p.
- ISHIGAMI-IAGOLNITZER (M.), *Les Humanistes et l'Antiquité grecque*, Paris, CNRS, 1989, 180 p.
- JAHAN (S.), *Les Renaissances du corps en Occident (1450 - 1650)*, Paris, Belin, 2004, 318 p.
- JOUANNA (A.), « *Recherches sur la notion d'honneur au XVI^e siècle* », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1968, p. 597-623.
- JOUANNA (A.), *La France de la Renaissance*, Paris, Perrin, 2009, 759 p.
- JULIEN (M.-P.), WARNIER (J.-P.), *Approches de la culture matérielle. Corps à corps avec l'objet*, Paris Montréal, l'Harmattan, 1999, 143 p.
- KLINGER (S. L.), *The portrait collection of Paolo Giovio*, Ph. D. Thesis, Princeton University, U.M.I, 1991.
- LA GARANDERIE (M.-M. de), *Christianisme et lettres profanes. Essai sur l'humanisme français (1515-1535) et sur la pensée de Guillaume Budé*, Paris, H. Champion, 1995, 442 p.
- LAJARTE (P. de), *L'humanisme en France au XVI^e siècle*, Paris, Champion, 2009, 374 p.

- LANEYRIE-DAGEN (N.), *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 2006, 287 p.
- LE CLECH-CHARTON (S.), *Guillaume Budé. L'humaniste et le prince*, Paris, Riveneuve, 2008, 278 p.
- LEE (R. W.), *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture XV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 1991, 215 p.
- LE GALL (J.-M.), *Les humanistes en Europe, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Ellipses, 2008, 263 p.
- LE GALL (J.-M.), *Un idéal masculin, barbes et moustaches (XV^e-XVIII^e siècles)*, Paris Payot, 2011, 384 p.
- *Le livre et l'image en France au XVI^e siècle : actes du colloque organisé à l'Université de Paris-Sorbonne le 17 mars 1988*, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1989, 177 p.
- LEMERLE (F.), PAUWELS (Y.), *L'architecture à la Renaissance*, Paris, Flammarion, rééd. 2005, 255 p.
- LEPELTIER (T.), « *La Renaissance existe-t-elle ? Réflexions à partir de Michelet*, La revue des livres, 2000, 8 p., (consulté le 04/05/10 : <http://thomas.lepeltier.free.fr/cr/febvre.html>).
- LETHUILLIER (J.-F.), *Des habits et nous – Vêtir nos identités* PUR
- *L'humanisme français au début de la Renaissance, 14^e colloque international d'études humanistes*, Tours, 1971, Paris, Vrin, 1973, 382 p.
- LOUVET (J.-R.), GRUNBLATT (C.), *Image et Histoire : actes du colloque Paris-Censier de mai 1986*, Paris, Publisud, 1987, 318 p.
- MALAGUZZI (S.), *Bijoux, pierres et objets précieux*, Paris, Hazan, 2008, 383 p.
- MANDROU (R.), *Histoire de la pensée européenne, t.3, Des humanistes aux hommes de science*, Paris, Seuil, Collection Points Histoire, 1973, 244 p.
- MARGOLIN (J.-C.), *L'humanisme en Europe au temps de la Renaissance*, Paris, PUF, 1981, 127 p.
- MARGOLIN (J.-C.), *Rébus de la Renaissance, des images qui parlent*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986, 2vol.
- MARGOLIN (J.-C.), *Anthologie des humanistes européens de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2007, 905 p.
- MARI (P.), *Humanisme et Renaissance*, Paris, Ellipses, 2000, 112 p.
- MENARD (M), DUPRAT (A.), *Histoire, images, imaginaires (fin XV^e siècle – début XX^e siècle)*, Le Mans, Université du Maine, 1998, 507 p.

- MONTAIGNE (M. de), *Les Essais*, Paris, H. Champion, 2002, 340 p.
- MOUCHEL (C.), NATIVEL (C.), *République des lettres, République des arts. Mélanges offerts à Marc Fumaroli*, Genève, Droz, 2008, 751 p.
- MUCHEMBLED (R.), *Société et mentalités dans la France moderne XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1990, 187 p.
- MUCHEMBLED (R.), *L'invention de l'homme moderne : culture et sensibilités en France du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1994, 517 p.
- MUSEE DU LUXEMBOURG, *Titien, le pouvoir en face*, Paris, Skira, 2006, 242 p.
- OLARIU (D.)(dir.), *Le portrait individuel : réflexions autour d'une forme de représentation XIII^e-XV^e siècles*, Bern, P. Lang, 2009, 299 p.
- PANOFSKY (E.), *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1987, 408 p.
- PARESIS (I.), *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen-âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, 397 p.
- PARIS (J.), *L'atelier Bellini*, Paris, Lagune, 1995, 396 p.
- PASTOUREAU (M.), *La couleur, regards croisés sur la couleur du Moyen âge au XX^e siècle. Actes du colloque de l'Université de Lausanne du 25-27 juin 1992*, Paris, Le Léopard d'or, 1994, 236 p.
- PASTOUREAU (M.), *Noir, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008, 210 p.
- PENENT (J.), *Images et fastes des capitouls de Toulouse*, Toulouse, Musée Paul-Dupuy, 1990, 215 p.
- PEREMANS (N.), *Erasmus et Bucer d'après leur correspondance*, Paris, Les Belles lettres, 1970, 162 p.
- PETEY - GIRARD (B.), *Le sceptre et la plume : images du prince protecteur des lettres de la Renaissance au Grand Siècle*, Genève, Droz, 2010, 638 p.
- PICHOT (D.), « *Un portrait d'historien : Pierre le Baud* », Université de Rennes 2, CERHIO, UMR CNRS 6258, 14 p.
- POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs, curieux: Paris-Venise, XVI^e - XIII^e siècles*, Paris, Gallimard, 1987, 364 p.
- POMMIER (E.), *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières*, Paris, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », Gallimard, 1998, 508 p.
- POPE-HENNESSY (J.), *The portrait in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1989, 348 p.

- POUSSOU (J.-P.) (dir.), *La Renaissance, des années 1470 aux années 1560. Enjeux historiographiques, méthodologie, bibliographie commentée*, Paris, A. Colin, 2002, 126 p.
- PREVOST (B.), *La peinture en actes. Gestes et manières dans l'Italie de la Renaissance*, Arles, Actes sud, 2007, 218 p.
- PREVOST (J.), *Le maître de Moulins*, Châtelet, Gallimard, 2001, 207 p.
- REDIER (T.), *Portraits d'humanistes des XV^e et XVI^e siècles, conservés au Département des Estampes et de la Photographie de la BNF*, Paris, CNRS, IRHT, 1999, 2 vol. (non consulté)
- REDIER (T.), BEAUD-GAMBIER (M.-J.), *Portraits singuliers. Hommes et femmes de savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, Paris, coll. « Le miroir des humanistes », Les Belles lettres, 2007, 378 p.
- RENOUARD DE BUSSIERE (S.), *Albrecht Dürer : œuvre gravé*, Paris, Paris musées, 1996, 319 p.
- RICO (F.), *Le rêve de l'humanisme. De Pétrarque à Érasme*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, 254 p.
- ROCHE (D.), *La culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1990, 564 p.
- SAFFREY (H.-D.), *Humanisme et imagerie aux XV^e et XVI^e siècles, études iconologiques et bibliographiques*, Paris, J. Vrin, 2003, 272 p.
- SCHMITT (J.-C.), *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, 432 p.
- SCHNEIDER (N.), *L'art du portrait. Les plus grandes œuvres européennes, 1420-1670*, Cologne, B. Taschen, 1994, 180 p.
- SOLY (H.), *Charles Quint, 1550 – 1558 l'empereur et son temps*, Arles, Actes sud, 2000, 529 p.
- SORLIN (P.), *Persona. Du portrait en peinture*, Saint-Denis, PUV, 2000, 157 p.
- SOUTON (G. H.), BERANGER (J.), *L'ordre européen du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1998,
- SPICA (A.-E.), *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, H. Champion, 1996, 622 p.
- THEVET (A.), *Les Vrais pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens, recueillis de leurs tableaux, livres, médailles antiques et modernes...*, Paris, Vve J. Kervert et G. Chaudière, 1584, 2 tomes en 1 vol.
- VANAUTGAERDEN (A.), *Autoportraits d'Érasme : recueils épistolaires et représentations figurées*, Brepols, Musée de la Maison d'Érasme, 2010, 120 p.

- VAN MANDER (K.), *Le Livre des peintres. Vie des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, 2 vol., 285 p.
- VASARI (G.), *Vies des artistes. Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, B. Grasset, 2007, 504 p.
- VERGER (J.), *Les gens de savoir en Europe à la fin du Moyen-âge*, Paris, PUF, 1997, 239 p.
- VIALLO (M.), *Paraître et se vêtir au XVI^e siècle, actes du XIII^e colloque du Puy-en-Velay, Saint-Etienne*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006, 249 p.
- VIGARELLO (G.), *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2007, 336 p.
- WAQUET (F.), *Respublica academica, rituels universitaires et genres du savoir, XVII^e - XXI^e siècle*, Paris, PUPS, 2010, 251 p.
- WINN (C. H.), YANDELL (C. M.), *Vieillir à la Renaissance*, Paris, H. Champion, 2009, 406 p.
- WITTKOWER (R.), *Les enfants de Saturne, psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, Macula, 1991, 409 p.
- WOODALL (J.), *Portraiture: facing the subject*, Manchester, Manchester University Press, 1997, 282 p.
- ZUFFI (S.), *La peinture de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2000, 399 p.
- ZVEREVA (A.), *Les Clouet de Catherine de Médicis. Chefs-d'œuvre graphiques du musée Condé*, Paris, Somogy, 2002, 197 p.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	1
 PARTIE 1 : DES SOURCES AU CORPUS.	
UNE MISE EN PERSPECTIVE DES PORTRAITS D'HUMANISTES	7
 I-/ Retour sur la jeunesse du sujet	8
A/ Une enquête iconographique	8
1. Images et historiens.....	8
2. Des sources diverses	11
3. Méthodologie et écueils rencontrés lors de la recherche	17
B/ Définitions de l'objet « portrait »	20
1. Esquisses de la notion de portrait au fil des siècles	20
2. L'épanouissement du XVI ^e siècle	23
3. L'humaniste fait le portrait et le portrait fait l'humaniste	28
 II-/ Galeries de portraits... ..	32
A/ ... d'hommes illustres... ..	32
1. ... identifiés.....	32
<i>a. Une communauté aux membres variés.....</i>	<i>38</i>
<i>b. Des origines différentes.....</i>	<i>46</i>
2. Les représentants d'un large XVI ^e siècle	50
3. Des humanistes parfois accompagnés.....	54
B/ Des modèles et des imitateurs	58
1. Saint Augustin et saint Jérôme : les modèles	58
2. Les portraits « hommages »	61
 III-/ L'élaboration et le parcours des portraits d'humanistes	63
A/ Les portraitistes	63
1. Des Italiens aux Néerlandais en passant par les Français	63
2. « De l'artisan à l'artiste »	68
3. Des artistes qui s'exportent.....	70
B/ Une production diversifiée à des fins variées.....	72
1. De la préparation d'une commande	72
2. Du dessin à la peinture : une palette de techniques et de formes.....	77
3. Destins de portraits	84
 PARTIE 2 : UN CORPS BIEN PENSÉ.....	91
 I-/ Le physique ou le profil de l'emploi.....	92
A/ L'humaniste : une tête et des mains	92
1. Un corps sans jambes ?	92
2. La tête ou le centre des connaissances	97
3. Les mains : des outils indispensables.....	103

B/ Construction d'un homme vertueux et sage.....	108
1. L'âge de raison	109
2. Des humanistes au poil	114
3. Autres éléments anatomiques remarquables	120
<u>II-/ L'esthétique humaniste.....</u>	125
A/ L'art de se vêtir	125
1. L'apparence du docteur.....	126
2. L'humaniste : de l'homme d'Eglise au courtisan.....	132
3. L'importance des accessoires et des bijoux	137
B/ Un corps contrôlé : le sacre de la sagesse	145
1. Le visage et ses émotions.....	145
2. Statique et gestuelle	150
 PARTIE 3 : LES PORTRAITS, UNE VITRINE DE L'HUMANISME.....	 156
<u>I-/ L'Antiquité comme référence.....</u>	157
A/ L'ombre des anciens	157
1. Imiter le philosophe	157
2. Sénèque ou le modèle de Juste Lipse.....	158
3. L'héritage mythologique	159
B/ Le réveil d'un art à l'antique.....	161
C/ Collectionner : établir un corpus de sources variées.....	165
1. Un collectionneur type : Jacopo de Strada.....	166
2. Reconstitution ou falsification de l'Antiquité.....	167
D/ Une inflexion : du latin aux langues vernaculaires.....	170
1. L'attraction du latin	170
2. La progression du vernaculaire	172
 <u>II-/ Une civilisation de l'écrit et du livre</u>	 174
A/ Ecrire dans le portrait.....	174
1. Graver les identités dans les mémoires	175
2. Hommage du pinceau à la plume et vice versa.....	179
B/ Le livre : l'autre personnage des portraits	182
1. Un catalogue conséquent	183
2. Une nouvelle mise en forme	187
3. Au fil des lectures.....	190
C/ La plume et l'encrier : les outils de l'auteur	192

III-/ L'humaniste au travail	196
A/ Au cœur du studio	196
1. Construction d'un espace de travail	196
<i>a. Un espace confiné pour méditer</i>	197
<i>b. Un mobilier pour travailler</i>	199
2. Un peu d'action.....	201
<i>a. Lire et écrire : des activités au service de la méthode humaniste</i>	202
<i>b. Erasme ou l'apogée de la représentation du travail intellectuel</i>	204
3. Des centres d'intérêts multiples	206
<i>a. La culture scientifique</i>	206
<i>b. La sphère religieuse</i>	209
B/ Une communauté riche de partages	210
1. Les cercles lettrés	211
<i>a. Un apprentissage en groupe</i>	211
<i>b. L'oralité, une autre façon de s'instruire</i>	213
2. Les sociabilités affectives chez les humanistes.....	215
<i>a. L'ami alter-ego</i>	216
<i>b. Entretenir une amitié</i>	217
 CONCLUSION	 220
 ANNEXES	 223
CORPUS PRINCIPAL	224
CORPUS SECONDAIRE	334
STATISTIQUES	347
BIBLIOGRAPHIE	366
TABLE DES MATIÈRES	377

Érasme, Montaigne ou Pic de la Mirandole, autant de noms passés à la postérité grâce à leurs écrits mais aussi grâce à la survivance de leur image. Ce mémoire s'est attaché à décrypter la construction de ces représentations dans un large XVI^e siècle. L'analyse a mené à collecter 211 portraits, répartis sur l'ensemble de la période et diffusés sur une aire géographique étendue. L'établissement d'une grille de lecture a permis d'identifier certains codes du vocabulaire iconographique humaniste. Le lettré est cet homme sage, dont le vêtement, l'attitude tout entière témoigne de la sobriété, du sérieux, et dont les attributs conduisent souvent à conclure qu'il est un docteur. Tête, placement des mains, symboles du pouvoir, contrôle du corps mais aussi décorum confortent ce discours. Le portraitiste agence les différents éléments pour les mettre au service de plusieurs messages. Dans une optique d'exemplarité la connaissance et le savoir sont valorisés. Ils font du lettré un homme d'exception, encouragé dans sa singularité. Bien plus, l'humaniste fait revivre une véritable civilisation de l'écrit et du livre dans son image. La célébration de cette dimension repose sur un socle largement inspiré de l'Antiquité et des grands Anciens. Et tout comme le retour aux sources est en fait une réinterprétation, l'iconographie lettrée entremêle les influences pour fonder une identité et une intériorité propre au modèle. La communauté, si elle intègre des individus bien singularisés, est malgré tout fondée sur des valeurs communes telles que le partage des savoirs et une mise en scène des liens amicaux.

MOTS CLÉS :

Histoire - Humanisme - Humaniste - Portraits - Art - Corps - Image - 16^e siècle