

L'apparition du portrait gravé dans le livre au XVI^{ème} siècle

Laure Bourgeaux, Bénédicte Jarry, Sophie Renaudin

Sous la direction de Vanessa Selbach
Conservateur des bibliothèques

Remerciements

Nous savons gré à notre directrice de mémoire Vanessa Selbach d'avoir guidé cette recherche avec sagacité et bienveillance.

Nos remerciements les plus vifs vont également à Pierre Guinard, conservateur au fonds ancien de la Bibliothèque Municipale de Lyon, qui nous a patiemment enseigné les subtilités du catalogue informatique et a exceptionnellement abrégé les délais de numérisation. Sans sa diligence, nous n'aurions pu illustrer notre propos.

Enfin, nous remercions chaleureusement l'équipe du fonds ancien qui a répondu avec professionnalisme et amabilité à nos innombrables requêtes.

Résumé :

L'apparition du portrait gravé dans le livre, au XVI^{ème} siècle, est mentionnée rapidement par les historiens. Seules quelques gravures notables retiennent leur intérêt. Un sondage du fonds ancien de la Bibliothèque Municipale de Lyon a permis d'exhumer une production abondante et méconnue. Courant sur tout le XVI^{ème} siècle, elle illustre le passage de la vignette anonyme au portrait intentionnel. La présente étude établit les étapes chronologiques de cette évolution qui participe des transformations matérielles du livre comme d'une considération nouvelle de la singularité individuelle. Le portrait gravé est en effet à l'intersection de réflexions multiples : composition du livre, genèse d'une conscience auctoriale, exercice du choix éditorial, mais aussi constitution d'une sociabilité lettrée.

Descripteurs :

Gravure -- 16^e siècle

Gravure de portraits -- France

Toute reproduction sans accord express de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

Abstract :

The advent of engraved portrait in books in the 16th century is briefly mentioned by historians. Just a few outstanding engravings do hold their interest. An investigation in the Old Books Department of Lyon Public Library allowed us to reveal an important and unknown production. Spreading over the entire 16th century, it shows the change from anonymous vignette to deliberate portrait. The present study raises the chronological stages of this evolution, which takes part in book's material changes, as well as in a new consideration for individual peculiarity. Engraved portrait figures indeed at the junction between many questions : book's production, genesis of a writer's consciousness, exercise of the editorial choice, and also setting up of a rich sociability between scholars.

Keywords :

Engraving -- 16th century

Engraved portrait -- France

Sommaire

INTRODUCTION	7
LE PORTRAIT AU MIROIR DE SES HISTORIENS	13
1. UNE HISTOIRE BRÈVE	13
2. LE CADRE NATIONAL.....	16
3. LES DIFFÉRENTES VOIES DU PORTRAIT	20
3.1. <i>Le goût pour le portrait</i>	20
3.2. <i>La voie du livre</i>	21
4. L'APPROCHE TYPOLOGIQUE.....	23
4.1. <i>Une vision centrée sur le sujet</i>	23
4.2. <i>Intérêts et limites</i>	24
FORMES DU PORTRAIT : PARCOURS CHRONOLOGIQUE.....	27
1. DU DÉBUT DU XVI ^{ÈME} SIÈCLE AUX ANNÉES 1540 : L'HÉRITAGE DE LA VIGNETTE MÉDIÉVALE	27
1.1. <i>Esthétique du portrait</i>	28
1.2. <i>Regard sur l'individu</i>	30
1.3. <i>Le portrait dans l'espace du livre</i>	31
2. DES ANNÉES 1540 AUX ANNÉES 1580 : LA RENAISSANCE DES FORMES CLASSIQUES	33
2.1. <i>Esthétique du portrait</i>	33
2.2. <i>Regard sur l'individu</i>	35
2.3. <i>Le portrait dans l'espace du livre</i>	37
3. DES ANNÉES 1580 À LA FIN DU XVI ^{ÈME} SIÈCLE : VERS LE PORTRAIT- TABLEAU	38
3.1. <i>Esthétique du portrait</i>	39
3.2. <i>Regard sur l'individu</i>	41
3.3. <i>Le portrait dans l'espace du livre</i>	42
« AU VIF... » : LES VÉRITÉS DU PORTRAIT	44
1. QU'EST CE QUE SE RESSEMBLER ?.....	44

2. LE PORTRAIT DANS LE TEMPS	51
3. LE PORTRAIT ET SA LETTRE	53
LE PORTRAIT EN SON LIEU : LA RELATION AU LIVRE	58
1. LES FINALITÉS DE L'INSERTION DU PORTRAIT DANS LE LIVRE	58
2. LE PROJET ÉDITORIAL.....	63
3. LA RHÉTORIQUE DU PORTRAIT	68
CONCLUSION.....	74
BIBLIOGRAPHIE	77

Introduction

La généralisation de l'emploi de portraits dans les livres au XVI^{ème} siècle est un lieu commun de la littérature relative à l'histoire de l'estampe et à l'histoire du livre. Cette réalité cependant n'a fait jusqu'ici l'objet d'aucune étude systématique pour la France. La recherche proposée portait donc sur une approche spécifique de la question de l'apparition du portrait dans le livre en France, articulant une synthèse historiographique et bibliographique sur le sujet et une étude des documents disponibles à la Bibliothèque Municipale de Lyon. Ce travail pourrait être complété à l'avenir par une comparaison avec les estampes volantes ou avec la situation dans d'autres pays européens ainsi que par une étude des collections de portraits constituées à l'époque. Il contribuerait alors à une histoire du goût pour le portrait gravé, qui se développe manifestement au cours du siècle.

L'équipe a pris appui sur le catalogue papier des livres illustrés de la Bibliothèque Municipale de Lyon qui mentionne, dans la zone de notes, les portraits figurant dans les ouvrages. Le sujet portant explicitement sur l'apparition du portrait gravé dans le livre en France au XVI^{ème} siècle, le groupe s'est attaché à analyser exhaustivement les documents répertoriés dans ce catalogue et répondant aux critères temporel et géographique retenus. C'est donc l'ensemble des portraits figurant dans les ouvrages parus dans les deux principaux centres typographiques français au XVI^{ème} siècle (Lyon et Paris) qui a été étudié. Les fiches réunissant les informations sur chacune des 166 occurrences de ces portraits ont été réunies dans un volume annexé au présent mémoire. S'intéressant à la fois à la gravure elle-même mais aussi à son insertion dans le livre, l'équipe a en effet traité chaque occurrence de portrait comme une entité spécifique établissant un rapport singulier avec l'ouvrage dans lequel elle apparaît, donnant ainsi lieu à la rédaction d'une fiche rassemblant :

- des données d'identification : titre, nom et prénom du graveur quand il est connu, description de l'image, description de la lettre.
- des données techniques : technique, dimensions, état(s), date.

- des données bibliographiques : identification de l'ouvrage dans lequel l'estampe est insérée, cote de cet ouvrage, bibliographie et commentaires portant sur la place du portrait dans le livre, les aspects stylistiques et les renvois vers les autres occurrences de la même matrice.

Les recueils de portraits ont toutefois été traités globalement, en raison de la cohérence de leurs illustrations, donnant lieu à la rédaction d'une fiche descriptive par ouvrage.

La diversité des représentations de personnages que l'on rencontre dans ces livres – vignettes conventionnelles, bustes de profil ou de trois-quarts dans des médaillons, ... – nous a amenées à nous interroger sur la définition du terme de portrait. Si le souci descriptif paraît être la caractéristique essentielle de ce dernier (défini par Littré comme « l'image d'une personne faite à l'aide de quelqu'un des arts du dessin »), l'évolution récente de la définition attire notre attention sur les différents emplois que ce terme a pu connaître au cours de l'histoire. Après les expériences impressionnistes, cubistes, abstraites, il n'est en effet plus question que d'un « rappel de certains aspects d'un être humain particulier, vu par un autre » dans l'*Encyclopaedia britannica*, qui souligne ainsi la subjectivité de la représentation. Si de tels glissements sont perceptibles pour la période récente, des variations de sens ont certainement pu intervenir à d'autres époques¹. Dans le cadre de notre étude, il importe donc de s'intéresser au sens du mot au XVI^{ème} siècle.

Le verbe « peindre » a, au XVI^{ème} siècle, un sens très général, lié à l'idée de représentation² : il signifie tracer, dessiner. Il se rapporte ainsi au trait que l'on tire pour former le contour de quelque chose. De ce sens provient celui plus précis de « représenter », « peindre ». Le substantif « portrait » signifie, quant à lui, à la fois tracé, forme, figure, plan et disposition, image et représentation, image comme ressemblance.

¹ FRANCASTEL, Galienne, FRANCASTEL, Pierre. *Le Portrait : 50 siècles d'humanisme en peinture*. Paris : Hachette, 1969. p. 8.

² POMMIER, Edouard. *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*. Paris : Gallimard, 1998. p. 15.

La spécialisation définitive du terme, qui se fixe sur la représentation de la personne humaine, n'intervient qu'au XVII^{ème} siècle : le dictionnaire italien de l'académie florentine de la Crusca³ parle ainsi d'une « figure tirée du naturel ». En France, l'évolution est semblable. Dans son lexique, spécialisé dans les arts, André Félibien⁴ indique : « Le mot de peindre est un 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 ». Furetière⁵ définit également le portrait comme la « représentation faite d'une personne telle qu'elle est au naturel ». C'est donc seulement au XVII^{ème} siècle que le terme devient réservé à l'image de l'homme faite à sa ressemblance.

Ce rapide parcours sémantique permet de rappeler que les normes de véracité de l'illustration et de la représentation ont varié dans le temps. A l'époque où les images étaient rares, où le public n'avait guère l'occasion de vérifier la véracité des légendes proposées, on s'attendait à découvrir dans les représentations des informations bien différentes de ce que l'on y perçoit aujourd'hui. Bien peu de personnes pouvaient approcher d'assez près les souverains pour reconnaître leurs traits. Il suffisait donc de changer la légende d'une gravure représentant un roi pour pouvoir la vendre comme s'il s'agissait de la représentation de son successeur ou de l'un de ses adversaires⁶.

On ne peut pour autant assimiler portrait et représentation de la figure humaine au sens générique et les éléments de définition suivants peuvent être retenus⁷ :

- Un portrait doit représenter une personne précise, vivante ou ayant existé dans le passé, au moyen de traits extérieurs reconnaissables,

³ *Vocabolario degli Accademi della Crusca*, Venise, 1612.

⁴ FELIBIEN DES AVAUX, André. *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.

⁵ FURETIERE, Antoine. *Dictionnaire universel*. La Haye, Rotterdam : Arnout et Reinier Leers, 1690.

⁶ GOMBRICH, Ernst. *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*. Nouv. éd. révisée. Paris : Gallimard, 1996. p. 60.

⁷ FRANCASTEL, op. cit., p.12.

- La représentation doit permettre l'identification de la personne représentée, de telle manière qu'aucune confusion ne soit possible avec une autre.

Ces critères méritent toutefois un examen attentif. En effet, certains éléments du corpus constitué à partir du catalogue papier des livres illustrés de la Bibliothèque Municipale de Lyon ne sont pas des portraits au sens de la définition donnée ci-dessus, mais plutôt des représentations conventionnelles, des scènes typiques. C'est alors la lettre qui est le principal, voire le seul moyen d'attester l'identité de la personne représentée. Parfois, le même bois est réutilisé à plusieurs reprises pour figurer des personnes différentes. Néanmoins, la lettre est complétée le plus souvent par un vocabulaire iconographique (attributs, poses, vêtements, voire éléments de décor) qui contribue à produire une ébauche de discours sur la personne représentée. Ces images de saints, de dédicataires et d'auteurs, qui relèvent de l'illustration générique et de la vignette, permettent en outre de mesurer la transition en cours au XVI^{ème} siècle, qui voit l'apparition, dans le livre, de véritables portraits individualisés.

A l'inverse, certaines effigies du corpus, même si elles restent anonymes, s'apparentent à des portraits : elles en reprennent la formule (médaillon, représentation en buste, ...) et décrivent une physionomie individuelle. Dans ces marges du portrait, on trouve notamment une représentation féminine, sorte d'évocation générique placée au titre des *Trois livres de l'ornement et embellissement du corps humain*. La figure masculine apparaissant dans un livre de Galard-Terraube, que l'on ne peut rattacher à l'ouvrage ou à son auteur, se situe également à la frontière de ce que l'on peut désigner par portrait : les traits sont caractérisés mais l'identification n'est pas possible.

Il a donc été nécessaire de forger, dans le cadre de cette étude, une définition pragmatique de l'objet étudié : il y a portrait quand l'artiste, éventuellement le modèle ou le commanditaire, veut que l'œuvre apparaisse immédiatement comme renvoyant à une individualité, quelles que soient les transpositions ou déformations que son style impose. Il s'agit alors d'une représentation intentionnelle d'une personne, contenant un nombre suffisant de traits spécifiques pour le caractériser.

Le corpus a donc été constitué en prenant appui sur cette définition, volontairement large, permettant d'englober des images « en marge » du portrait individualisé mais qui permettent de suivre la trace de son apparition.

L'analyse de ces différents modes de représentation de l'individu, de leur évolution a permis de mesurer l'engouement pour le portrait. Ce dernier participe d'une transformation plus générale de la structure du livre, qui reste encore à fixer au début du XVI^{ème} siècle. Cependant, le portrait gravé déborde ce simple rôle d'élément dynamique de la composition. Il devient également le signe et l'enjeu d'une double relation :

- celle du livre à son auteur, son traducteur, son dédicataire, dont il s'agit de manifester l'identité, la singularité physique et morale,
- celle du livre au lecteur, sur lequel il s'agit d'exercer un certain effet, par l'interaction du texte et de l'image, ou par la mise en page. L'intention qui préside à l'insertion du portrait dans le livre dépasse alors le simple souci de documentation, la volonté de satisfaire une curiosité contemporaine ou historique. Le portrait est envisagé comme un élément d'un dispositif rhétorique de persuasion, soumis au sens d'un texte.

Engagé dans un discours de vérité, qu'il sert ou qu'il déçoit, le portrait témoigne ainsi de la façon dont évolue la manière de penser l'auteur, l'œuvre et les attentes des lecteurs.

Après avoir présenté une synthèse de l'historiographie du sujet, nous nous attacherons donc à développer une chronologie de l'apparition du portrait dans le livre s'appuyant sur une étude attentive du corpus retenu. Il s'agira de mesurer les grandes transitions en cours dans le siècle tant en termes esthétiques, iconographiques que de présentation matérielle. La chronologie proposée s'appuiera sur les dates d'édition des ouvrages. Ce choix méthodologique repose à la fois sur des fondements pratiques (les estampes n'étant qu'exceptionnellement datées, la mention d'édition est la seule date à laquelle il est possible de faire référence pour l'ensemble du corpus) et sur la nature du sujet (qui porte précisément sur l'apparition du portrait gravé dans ce support spécifique qu'est le livre). La fréquence des réemplois sur une longue période et l'existence de datation

d'estampes qui ne correspondent pas avec la date d'édition incitent cependant à la prudence : il ne s'agit aucunement d'une chronologie de la production gravée au XVI^{ème} siècle mais bien de l'utilisation d'estampes comme illustrations de livres.

Dans un troisième temps, nous approfondirons la question des « vérités » du portrait, en nous interrogeant sur les ressorts de la ressemblance et les modalités du discours sur la personne représentée.

Enfin, nous étudierons la relation du portrait au livre, questionnant sa fonction dans l'ouvrage, son éventuelle dépendance vis à vis d'un projet éditorial ainsi que les modalités rhétoriques de son insertion dans un paratexte de plus en plus développé au fur et à mesure que l'on avance dans le siècle.

Le portrait au miroir de ses historiens

1. Une histoire brève

L'apparition du portrait gravé dans le livre ressort à la fois de l'histoire de la gravure, de l'histoire de ce genre spécifique qu'est le portrait, et de l'histoire du livre illustré. Si le sujet n'a fait l'objet, jusqu'ici, d'aucune étude systématique pour le domaine français, un certain nombre d'ouvrages évoquent la question du portrait gravé en y consacrant seulement un paragraphe ou en y faisant allusion au détour d'une page. Ces études, articulées le plus souvent autour de personnalités artistiques marquantes - il s'agit de conférer à la gravure le statut d'art majeur, à l'égal de la peinture ou de la sculpture - passent rapidement sur les portraits que l'on trouve dans les livres, restés le plus souvent anonymes⁸.

Dans leurs ouvrages portant sur l'histoire de la gravure française, Emile Dacier⁹ et Jules Lieure¹⁰ consacrent ainsi une partie de leur présentation du XVI^{ème} siècle à l'apparition des portraits dans les livres. Mais il y est fait seulement rapidement allusion dans *La gravure des origines au XVI^{ème} siècle* d'Emile Rouir, ou dans *La gravure : les procédés, l'histoire* de Jean-Eugène Bersier. Georges Duplessis, qui consacre, lui, un ouvrage spécifique au portrait gravé en France¹¹, indique : « Si l'on parcourt avec soin les nombreux volumes ornés de portraits qui virent le jour en France pendant le cours du XVI^{ème} siècle, on demeure surpris que personne n'ait encore songé à en dresser l'inventaire ». On peut encore aujourd'hui partager cet étonnement. Dans toutes ces études prime l'approche stylistique, décrivant des écoles, des influences et débouchant sur des attributions à des individualités. Les

⁸ DUPLESSIS, Georges. *De la gravure de portrait en France*. Paris : Rapilly, 1875, p 16-17 : « A ces images vouées à l'oubli et comme perdues dans les publications qui les renfermaient, les artistes du plus haut mérite ne dédaignaient pas de mettre la main ; mais peu curieux de renommée, au moins en apparence, ils négligèrent toujours d'inscrire leurs noms au bas de l'œuvre qu'ils inventaient, ou de tracer une marque qui pût les désigner clairement. Cette regrettable négligence empêche d'honorer, dans leur personne même, les auteurs de ces portraits excellents, et contraint à n'accorder qu'une mention collective à ces vaillants artistes qui auraient mérité mieux ».

⁹ DACIER, Emile. *La gravure française*. Paris : Librairie Larousse, 1944. 182 p.

¹⁰ LIEURE, Jules. *L'école française de gravure : des origines à la fin du XVI^{ème} siècle*. Paris : La Renaissance du livre, 1928. p. 158-165.

¹¹ DUPLESSIS, op.cit., p.14.

aspects iconographiques, centrés sur la représentation de tel ou tel individu célèbre, sont l'objet également de nombreuses études, largement référencées dans la bibliographie de François Courboin¹².

Du côté de l'histoire du livre, c'est la même approche qui est adoptée : Robert Brun¹³, faute de pouvoir identifier précisément les graveurs, s'attache à regrouper ces derniers en écoles attachées à des grands centres typographiques, principalement Paris et Lyon. C'est seulement plus récemment que l'on approfondit l'analyse de l'« espace visuel du livre ancien » et que l'on s'intéresse aux fonctions de l'illustration, aux relations de cette dernière avec le texte. L'apparition du portrait est également abordée dans ces études, qui ne s'attardent néanmoins pas plus sur cette question que les ouvrages portant spécifiquement sur l'estampe, mais l'éclairent sous un angle nouveau. C'est le cas dans *l'Histoire de l'édition française*¹⁴ ou dans *La naissance du livre moderne (XVI^{ème}-XVII^{ème} siècles)*¹⁵. Cette approche témoigne d'une attention à la signification de l'image qui se manifeste également dans des études non plus iconographiques mais iconologiques, faisant le lien avec l'environnement historique et culturel de ces estampes, comme celle de Marianne Grivel portant sur les portraits d'Henri II¹⁶, ou bien dans les articles de Marie-Madeleine Fontaine et de Cynthia Burlingham parus dans le catalogue de l'exposition sur la gravure française à la Renaissance qui s'est déroulée à la Bibliothèque Nationale de France en 1994¹⁷.

Les différentes études adoptent néanmoins la même chronologie, articulée sur les règnes des souverains qui se succèdent au cours du siècle. Elles mettent en évidence une évolution un peu « simpliste » - Robert Brun le reconnaît lui-même¹⁸

¹² COURBOIN, François. *La gravure française* : essai de bibliographie. Paris : M. Le Garrec, 1927-1928. 2 vol.

¹³ BRUN, Robert. *Le livre illustré à la renaissance* : étude suivie du catalogue des principaux livres à figures du XVI^{ème} siècle. Édition révisée. Paris : A. et J. Picard, 1969. 329 p.

¹⁴ PASTOUREAU, Michel. L'illustration du livre : comprendre ou rêver ? In MARTIN Henri-Jean, CHARTIER Roger. *Histoire de l'édition française*, tome I. Paris : Cercle de la librairie, 1982. p. 501-529.

¹⁵ CHATELAIN Jean-Marc, PINON Luc. Genres et fonctions de l'illustration au XVI^{ème} siècle. In MARTIN, Henri-Jean. *La naissance du livre moderne (XVI^{ème} - XVII^{ème} siècles)*. Paris : Cercle de la librairie, 2000. p. 236-271.

¹⁶ GRIVEL, Marianne. La représentation du pouvoir : les portraits gravés du roi Henri II. In *Henri II et les arts* : actes du colloque international, Ecole du Louvre et Musée National de la Renaissance, Ecouen, 25, 26 et 27 septembre 1997. Paris : Ecole du Louvre, 2003. p 31-52.

¹⁷ *La gravure française à la Renaissance*. Paris : Bibliothèque Nationale de France, 1995. 493 p.

¹⁸ BRUN, op.cit., p. 5.

- débutant par une période de tâtonnements, débouchant sur une apogée qui précède une phase de décadence.

Le début du XVI^{ème} siècle correspond ainsi à une période encore marquée par l'héritage gothique du siècle précédent comme le souligne Jules Lieure¹⁹. Emile Dacier²⁰, tout comme Robert Brun²¹, établit une filiation entre les portraits du XVI^{ème} siècle et les représentations d'auteurs et de dédicataires du XV^{ème} siècle.

Sous le règne de François I^{er}, qui fait venir à Fontainebleau des artistes comme Rosso ou Le Primatice, s'affirme l'influence italienne, à l'origine de la diffusion de nouveaux modèles décoratifs, qui sont introduits dans le livre²². Emile Rouir résume cette transition : « c'est ainsi que le manuscrit et le livre gothique vont disparaître pour donner naissance au livre moderne sous la vigoureuse impulsion de G.Tory. De son côté, l'école de Fontainebleau introduit la Renaissance italienne et prépare l'éclosion du burin classique au XVII^{ème} siècle »²³.

Sous l'influence vivifiante de l'Italie mais aussi des pays rhénans, le second tiers du siècle apparaît comme l'âge d'or de la décoration du livre, toute de simplicité et d'équilibre²⁴. Se développe alors l'insertion dans les livres de portraits « véridiques » représentant le plus souvent l'auteur.

La période des guerres de religion correspond à une baisse de la qualité du livre illustré : les moyens consacrés par les mécènes à l'édition diminuent. Robert Brun souligne ainsi : « Les infortunes qui accablèrent alors la France, les désastres de la guerre civile, l'affaiblissement du pouvoir royal, la désagrégation des castes féodales, ne permirent plus au souverain, ni même aux grand seigneurs, d'assumer les frais des éditions coûteuses »²⁵. Sous les derniers Valois, la qualité de la gravure sur bois s'amointrit.

Enfin, au règne d'Henri IV correspond un renouveau dont Jean-Eugène Bersier se fait l'écho : « L'éclipse fut heureusement de courte durée et dès le règne d'Henri IV, la gravure française reprit sa route ; dès lors, aucun événement, si grave fût-il,

¹⁹ LIEURE, op. cit., p 56.

²⁰ DACIER, op. cit., p. 48.

²¹ BRUN, op. cit., p. 5.

²² DACIER, op.cit., p. 42.

²³ ROUIR, Emile. *La gravure des origines au XVI^{ème} siècle*. Paris : Somogy, 1971, p. 223.

²⁴ BRUN, op. cit., p. 6.

²⁵ Id., p. 10.

ne devait entraver son épanouissement »²⁶. Ce regain repose sur le développement de la gravure sur cuivre. Le XVI^{ème} siècle est en effet celui de la transition entre la gravure sur bois, qui persiste plus longtemps dans le livre, et la taille-douce. La gravure en creux a ses grandes figures, Thomas de Leu, Léonard Gaultier, qui se spécialisent dans le portrait²⁷ et lui donnent un nouvel élan.

2. Le cadre national

La gravure en France est un art acclimaté. C'est en effet à l'école de l'Italie et de l'Allemagne que se créent les matrices des artisans français. Les historiens de la gravure reconnaissent sans difficulté ces influences. Toutefois, ils en exposent les effets à travers des primes particuliers. Les principaux ouvrages sur le portrait dans le livre datent du dernier tiers du XIX^{ème} siècle et de la première moitié du XX^{ème} siècle : 1875 pour l'ouvrage de Georges Duplessis²⁸, 1924 pour celui de Louis Dimier²⁹, 1928 pour l'étude de Jules Lieure³⁰, 1930 pour celle de Robert Brun³¹. La recherche de ce qui serait le propre d'une nation, son « génie », s'exacerbe alors des rivalités inapaisées avec l'Allemagne. La prétention des différents nationalismes à incarner le plus haut degré de la civilisation les incite à minorer l'apport étranger, ou tout au moins à y déceler les germes d'une menace contre le bon goût autochtone. En France, cette tentation s'exprime amplement chez les auteurs déjà cités, et ce d'autant plus facilement que le XVI^{ème} siècle est une époque d'affirmation des nations. Le laboratoire de Fontainebleau qui entendait opérer une *translatio* de la grandeur artistique italienne vers le royaume de France est ainsi central dans les analyses susdites.

²⁶ BERSIER, Jean-Eugène. *La gravure : les procédés, l'histoire*. Paris : Berger-Levrault, 1984. p. 169.

²⁷ DUPLESSIS, op. cit., p. 19 : « C'est à la fin du XVI^{ème} siècle seulement, sous le règne d'Henri IV, avons nous dit, que se développe en France de façon significative la gravure de portrait. Jusque là, en effet, plusieurs artistes s'étaient exercés dans cette branche de l'art et y avaient acquis un savoir réel, mais aucun ne s'était tout spécialement consacré à ce genre. Il n'en sera désormais plus de même. »

²⁸ Id.

²⁹ DIMIER, Louis. *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI^{ème} siècle*. Paris : G. van Oest, 1924. 3 vol. Cet ouvrage, en dépit de son titre, consacre quelques pages fort éclairantes sur le portrait gravé.

³⁰ LIEURE, op. cit.

³¹ BRUN, Robert. *Le livre illustré en France au XVI^{ème} siècle*. Paris : Félix Alcan, 1930. 336 p.

Afin de donner une cohérence à l'ensemble de la production de gravure en France, d'aucuns, comme Jules Lieure, ont parlé d'« école française de gravure ». C'est postuler un phénomène structuré et conscient de ses particularités stylistiques. Or, la réalité semble plus diffuse. Les influences étrangères ne cessent de s'exercer tout au long du siècle, jusqu'à Etienne Delaune et Thomas de Leu, directement inspirés des Pays-Bas. Il semble en être de cette école comme des « ornemanistes », terme qui ne correspond à aucune réalité au XVI^{ème} siècle et que proscrit Marianne Grivel³² dans un article : ils témoignent d'un souci d'inventer, au sens étymologique du terme, une réalité française irréductible aux apports étrangers. Le modèle est évidemment le portrait dessiné, où excellent des artistes français comme Jean et François Clouet. Un auteur comme Louis Dimier renchérit sur l'unité stylistique qui éclate dans ce genre. C'est là selon lui un phénomène spécifiquement français, fruit de la vie de cour. Le goût pour le portrait dessiné serait avant tout l'expression d'un jeu mondain. On mire les principales « têtes » de la Cour dans des albums qui circulent aisément. De là à décréter un « naturel français », qui s'exprimerait également dans la gravure de portraits, il n'y a qu'un pas, aisément franchi. La mesure, l'harmonie, la sûreté, l'élégance en seraient les principales caractéristiques. C'est donc sur cet horizon que se fait la reconnaissance des influences étrangères, principalement italiennes et allemandes.

L'apport de l'Italie est plus amplement développé que celui des pays du nord. Le sens de la composition des artistes transalpins, de la page conçue comme une unité harmonieuse entre texte et illustration, ne sont pas des leçons perdues pour les Français. A travers le truchement d'un Geoffroy Tory, cet équilibre est rapporté à des desseins philologiques de clarté du texte³³. La décoration a donc une dimension structurelle, qui nuance l'opposition entre l'ornement et la composition. L'influence de l'Allemagne et des Pays-bas s'exprimerait, elle, surtout dans ce dernier aspect. Ces deux apports s'équilibrent au début du siècle : « L'une se fait sentir plutôt dans la composition, l'autre dans la décoration, toutes deux fondues et

³² GRIVEL, Marianne. Les graveurs en France au XVI^{ème} siècle. In *La gravure française à la Renaissance*. Paris : Bibliothèque Nationale de France, 1995, p. 33-57.

³³ TORY, Geoffroy. *Champ fleury : au quel est contenu lart et science de la deue et vraye proportio[n] des lettres attiques quo[n] dit autrement lettres antiques et vulgairement lettres romaines proportionnees selon le corps et visage humain... / par Maistre Geofroy Tory...* Paris : Geofroy Tory et Giles Gourmont, [1529, 28 avril]. - [8]-LXXX f.

harmonisées par la puissance d'assimilation du génie français³⁴ ». Cet équilibre se rompt par la suite. Le schéma qui prévaut aux yeux des critiques déjà cités est donc celui d'une aube, d'un zénith et d'un déclin, parcours où l'influence étrangère de bénéfique au « génie » français lui devient rapidement néfaste : « Toute simplicité s'effaçait devant l'exubérance et la prolixité. La copie inintelligente remplaça l'interprétation. L'influence de Dürer et Holbein, pourtant si sensible dans l'imagerie religieuse à Paris et surtout à Lyon, avait été moins défavorable à l'art français. Il était vrai que de tels maîtres étaient inimitables³⁵. » L'influence italienne est tout particulièrement décriée. La passion de l'ornement confinerait à la surcharge monstrueuse. Robert Brun se fait l'étrange écho à quatre siècles de distance des courtisans français qui stigmatisaient les Italiens trop dévolus à l'apparence, incapables de juste mesure et de bon goût : « Constatation encore plus grave, les artistes gâtent leurs dons naturels au contact des Italiens qui, à la suite de Catherine de Médicis, envahissent la cour ; ils se laissent séduire par les allégories faciles mais un peu fades des successeurs du Primatice et du Rosso³⁶. »

Les particularités françaises sont en retour exacerbées. Se forge un vocabulaire stylistique par défaut pour en appréhender l'originalité. Georges Duplessis s'enflamme : « La clarté a toujours été une des qualités dominantes de l'art français. La simplicité des moyens employés, la justesse de l'expression en même temps qu'une exécution précise sans minutie en forment les caractères particuliers. [...] Nos compatriotes ne font pas parade de leur savoir ; les œuvres patiemment exécutées qu'ils signent ne se ressentent ni du travail ni des efforts qu'elles ont nécessités³⁷. » Cette définition se constitue point par point en négatif des caractéristiques supposées des styles italiens et allemands. C'est un portrait de l'artiste français en aristocrate : *sprezzatura* essentielle qui cache l'effort et fuit la pédanterie, refus de la virtuosité facile, hauteur de vue qui fait mépriser l'attention trop grande aux détails. Est-ce là le « naturel français » ou une manifestation très circonscrite dans le temps de l'orgueil national ? Jean Laran³⁸, qui écrit en 1959,

³⁴ BRUN, op. cit. p 21.

³⁵ Id., p 6.

³⁶ Id., p 81.

³⁷ DUPLESSIS, op. cit., p 157.

³⁸ LARAN, Jean. *L'estampe*. Paris : PUF, 1959. 429 p. et album de pl.

invite à se méfier des frontières trop aisément dressées en matière de style. Les gravures ont vocation à être diffusées, qu'elles soient volantes ou incluses dans un livre. La mobilité des œuvres est égale à celle des artistes : bien des ateliers en France emploient des graveurs étrangers, notamment allemands. La surcharge dénoncée par Brun est plutôt le fait du début du siècle : la page est comble, sans espace, alourdie encore par des frises qui redoublent la structure en encadrements emboîtés. Par la suite un partage se fait entre le cœur de la représentation, le portraituré, et ses marges, l'encadrement. L'image est toujours très sobre : l'individu se compose et se maîtrise, tandis que les affects se donnent libre cours à travers les figures très expressives du cadre. Ces ornements répondent d'ailleurs le plus souvent à un programme et entrent en résonance avec l'*ethos* du portraituré et/ou la nature de l'ouvrage³⁹. Enfin, une certaine sobriété se fait jour dans le dernier quart du siècle : entre 1573 (fiche n° 111) et 1580 (fiche n° 120), le portrait de Du Verdier s'est simplifié et allégé. Le petit burin représentant le Tasse en page de titre de la *Jerusalem délivrée*, publié en 1599 (fiche n° 165) est une médaille frappée sans fioritures. A la même époque, des portraits d'Henri IV (fiches n° 160 et 161) seront insérés dans une lourde structure allégorique certes, mais celle-ci reste signifiante. Enfin, la fameuse mesure française est bien mise à mal par l'exemple d'un Jean Duvet dont les compositions sont données comme chaotiques, voire confuses par certains critiques⁴⁰.

La gravure imprimée est donc une expérience magistrale de réflexion et de création à partir d'apports étrangers. La définition d'un style essentiellement français, reposant sur un sens aigu, et anachronique, des frontières semble assez peu opérant pour son étude au XVI^{ème} siècle. Reste que les critiques mentionnés ont su reconnaître les influences étrangères, fût-ce sur un curieux mode de déploration. Ce qui prévaut à leurs yeux est encore valable. Le portrait gravé dans le livre bénéficie ainsi de la conception italienne inédite d'une harmonie de la page et d'un ornement « vivace », animé. Le Nord, lui, a certainement profité au sens de la

³⁹ Voir la partie 4 du présent mémoire.

⁴⁰ LARAN, op. cit., p. 64.

composition des Français et les a engagés dans une attention nouvelle aux détails de la physionomie et à la véracité de la représentation.

3. Les différentes voies du portrait

3.1. Le goût pour le portrait

Selon Louis Dimier⁴¹, le goût pour le portrait se serait déclaré dans les premières années du règne de François I^{er}, préparé par quelques productions antérieures remarquables, parmi lesquelles celles des peintres Bourdichon et Perréal. Les artistes s'adonnent alors au portrait de cour, peint à l'huile, directement d'après nature ou à partir de dessins préparatoires au crayon. La circulation de ces esquisses, sous la forme de recueils de copies, atteste d'un engouement croissant pour la représentation de l'individu et plus spécifiquement pour la physionomie des personnages illustres : « Le nombre de ces albums dut être considérable. Vingt nous demeurent, avec les débris de quarante autres [...]. Ce grand nombre prouve la vogue des portraits en ce temps-là. Ce qui l'atteste peut-être plus encore, c'est la grossièreté même des copies dont ces albums sont composés. Elle est la preuve d'un engouement sans bornes, à qui tout était bon pour se satisfaire »⁴².

L'émergence du portrait gravé au XVI^{ème} siècle ne serait donc que l'une des manifestations d'un enthousiasme plus général, se portant sur les formes et les supports les plus divers : les ouvrages au crayon sont largement diffusés et particulièrement appréciés, et servent généralement de modèles pour toutes les autres formes et techniques du portrait à l'époque. Mais les peintures à l'huile, de grande taille ou en miniature, sont loin d'être en reste, notamment à la cour. Le portrait peint connaît en effet, dans l'Europe du XVI^{ème} siècle, sa période la plus faste, grâce aux productions d'artistes italiens tels Léonard de Vinci, Raphaël ou Titien, et allemands comme Dürer. La réunion de la vogue du portrait et du goût pour les ouvrages d'émail produit également des formes d'un genre nouveau, que

⁴¹ DIMIER, Louis. *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI^{ème} siècle*. Paris: G. van Oest, 1924. 3 vol.

⁴² Id., vol. 1, p. 11.

Louis Dimier récuse pour leurs contours « imparfaits » et leurs coloris « sans nuances »⁴³. Ce sont généralement des portraits de forme carrée, prenant place dans des cadres de bois sculptés ou incrustés. Quelques émailleurs élèvent cette pratique au rang d'art à part entière, tels Léonard Limousin, Pierre Courteys et Jean Decourt. Le médaillon en cire participe lui aussi de l'engouement général pour le portrait au XVI^{ème} siècle : ce genre d'ouvrages se pratique dès le règne de François I^{er}, avec pour chef de file Marc Béchet, qui réalisa le masque de cire du roi pour les funérailles, avant de devenir graveur général des monnaies.

Mais le XVI^{ème} siècle voit surtout émerger la gravure en taille-douce, qui permet d'allier exigences esthétiques et diffusion massive, contrairement à la peinture et au crayon. Son prix moindre entraîne également une diversification des commanditaires et donc des sujets représentés : le portrait s'ouvre alors aux figures bourgeoises, gens de lettres, savants, restés jusque-là à l'écart des séries peintes à l'huile. L'engouement populaire doit donc beaucoup à cette nouvelle technique, qui voit s'illustrer notamment Jean Duvet, Jacques Prévost, René Boyvin, Thomas de Leu et Léonard Gautier. La fortune des deux derniers n'est pas sans lien avec les méandres de l'histoire, qui ont vu, au temps de la Ligue, se jouer une véritable guerre des portraits : instruments de propagande, les effigies des partisans fameux circulaient en effet massivement et s'échangeaient même au-delà des frontières. Enjeux esthétiques et politiques concourent ainsi à faire du portrait en estampe un objet de commerce et de collection.

3.2. La voie du livre

L'apparition du portrait gravé dans le livre du XVI^{ème} siècle semble à la fois assimiler et dépasser l'ensemble de ces influences. Elle ressort bien du même enthousiasme, de la même soif de représentation ; et de plus, il n'est pas rare que des portraits peints ou dessinés s'imposent comme modèles au graveur. Mais, comme le note Louis Dimier, « le dessein du graveur n'est jamais de fournir un portrait isolé. Ce qu'on trouve n'est jamais que les parties d'un recueil, ou le

⁴³ Id., p. 76.

frontispice de quelque livre »⁴⁴. Dès lors, l'insertion du portrait dans le livre fait entrer en jeu des questions de dépendance à l'égard d'un texte, ou d'un projet éditorial, et des questions formelles de mise en page que ne connaissaient pas les autres formes sur toile, papier ou email.

La voie du livre connaît donc sa propre logique, sa propre esthétique, ses propres conventions et traditions, comme le rappelle Emile Dacier, qui fait du portrait placé au titre un héritage direct des manuscrits médiévaux, avec ses images traditionnelles de l'auteur à sa table, ou du don de l'ouvrage au dédicataire⁴⁵. L'insertion dans le livre induit de fait un élargissement de la perspective : le regard n'est plus porté sur la seule pièce, le seul tableau, mais sur l'espace de la page, voire de la double page. Cette dimension est sensible chez les historiens du livre qui évoquent l'interaction de la forme avec la typographie, la disposition du texte, ou le voisinage d'autres modes d'illustrations, de la lettre ornée à la marque d'imprimeur. Robert Brun évoque ainsi dans son étude⁴⁶ tout un dispositif de la décoration du livre au XVI^{ème} siècle, dispositif dont le portrait fait partie, au même titre que les ornements architecturaux, les dessins des ouvrages naturalistes ou les cartes et plans des récits de voyage. La typographie elle-même est pensée comme un élément de mise en forme établissant un lien étroit entre texte et ornementation : le changement d'esthétique, des caractères gothiques du début du siècle aux caractères romains plus nets et plus ronds, influe en effet sur l'imagerie en accompagnant, voire en favorisant, une évolution stylistique, vers des formes moins anguleuses, moins médiévales.

C'est que l'une des spécificités de la voie du livre consiste en l'intervention d'une nouvelle instance, surpassant le dessinateur et le graveur pour les questions de mise en page et d'insertion dans l'ouvrage : l'éditeur. Les historiens du livre ont bien pris la mesure de son rôle, et s'emploient généralement à distinguer dans leurs études les différentes « écoles » de l'édition au XVI^{ème} siècle. Robert Brun⁴⁷ traite

⁴⁴ Id. , p. 84.

⁴⁵ DACIER, op.cit.

⁴⁶ BRUN, Robert. *Le livre illustré à la Renaissance* : étude suivie du catalogue des principaux livres à figures du XVI^{ème} siècle. Edition révisée. Paris : A. et J. Picard, 1969. 329 p.

⁴⁷ Id.

ainsi dans un premier temps du livre parisien, décoré de vignettes « inventives et élégantes », transmises d’atelier en atelier, et dues pour certaines au graveur Jean Cousin. Répondant au « sentiment décoratif », au goût du pittoresque ainsi qu’à la curiosité et au souci d’information du public, le livre parisien ouvre bientôt ses pages aux portraits, auxquels on s’efforce de plus en plus de donner une ressemblance fidèle. A Lyon, premier centre typographique provincial, les éditeurs apportent à la présentation du livre des méthodes qui leur sont propres, obéissant souvent à des traditions locales solidement établies, et bénéficiant de l’influence italienne. L’essor du livre lyonnais est dû en partie à l’illustration et à l’émergence de grandes figures d’éditeurs, tels Jean de Tournes et Guillaume Rouille, qui se sont attachés les meilleurs artistes graveurs, entre autres Bernard Salomon, Georges Reverdy et Claude Corneille. Ainsi, la multiplication des instances de l’édition illustrée, et la dépendance à l’égard de l’éditeur⁴⁸, que connaissent dessinateurs et graveurs, impliquent une approche inédite pour traiter du portrait dans la voie du livre au XVI^{ème} siècle.

4. L’approche typologique

4.1. Une vision centrée sur le sujet

Parmi les historiens de l’art qui se sont penchés sur la question, nombreux sont ceux qui ont fait primer une approche typologique, classant les pièces auxquelles ils étaient confrontés en fonction des sujets représentés. De cette manière, ils ont pu faire ressortir les lignes de force, les modes, et les conventions de l’insertion du portrait gravé dans le livre. Giuseppina Zappella dresse ainsi, dès l’introduction de son étude⁴⁹, une typologie des portraits les plus répandus dans les livres italiens de la Renaissance :

⁴⁸ Citons par exemple la figure de Guillaume Rouillé, marchand-libraire à Lyon : « Rouillé ne cesse d’assurer ses lecteurs de la qualité de son travail, que ce soit en classant de la meilleure manière les poèmes de Marot, en trouvant un traducteur « parfait » et le plus beau caractère pour une œuvre sur la chirurgie, les meilleurs peintres pour dessiner des illustrations botaniques, ou un médecin pour corriger un texte médical ». D’après ZEMON DAVIS Natalie. *Le monde de l’imprimerie humaniste : Lyon*. In MARTIN Henri-Jean, CHARTIER Roger. *Histoire de l’édition française*, tome I. Paris : Cercle de la librairie, 1982. p. 259.

⁴⁹ ZAPPELLA, Giuseppina. *Il ritratto nel libro italiano del cinquecento*. Milano : Editrice Bibliographica, 1988. 2 vol.

- le portrait véritable ou imaginaire de l’auteur (qu’il soit auteur principal ou auteur secondaire, c’est-à-dire commentateur, traducteur...),
- le portrait officiel, comportant toutes les caractéristiques de l’exercice du pouvoir (pape, prince, cardinal...),
- le portrait du souverain,
- la série iconographique des pages, rois, personnages illustres, femmes célèbres, souvent sans caractéristiques formelles reconnaissables, mais représentés en costume d’époque et avec attributs significatifs,
- les images conventionnelles de saints.

Chez Giuseppina Zappella, comme chez la majorité des historiens du livre, ce sont les portraits d’auteurs, les plus fréquents, qui donnent lieu aux développements les plus conséquents et aux distinctions les plus fines : ceux-ci peuvent être représentés en solitaire, à l’étude ; en compagnie d’un autre personnage (dédicataire, traducteur, éditeur...) ou encore en groupe, et notamment en chaire, devant une assemblée de disciples. On s’interroge également sur la nature de la représentation, et la vogue des portraits à l’antique : la formule de la médaille, associée au buste du sujet vêtu d’une toge et couronné de laurier, s’applique aussi bien, selon Giuseppina Zappella, aux auteurs classiques qu’à certains modernes (Dante, Pétrarque, Boccace), voire contemporains. L’historienne italienne semble donc mettre à jour, par cette approche typologique, un phénomène de mode, voire un véritable *topos* du portrait gravé dans le livre italien du XVI^{ème} siècle.

Mais cette vision centrée sur le sujet est surtout une manière de rendre compte de l’intérêt porté à l’individu par la Renaissance humaniste. Avec la typologie, les historiens s’attachent à identifier des traits communs pour mieux distinguer ensuite les procédés de personnification propres à chaque portrait. Giuseppina Zappella invite ainsi à porter une attention particulière aux attributs et signes divers, évoquant le statut, l’identité du sujet, ou un épisode de sa vie intellectuelle.

4.2. Intérêts et limites

Cette approche typologique présente en fait l’intérêt de centrer la réflexion sur ce qui fait la définition et l’enjeu même du portrait : la représentation de l’individu.

En étudiant les usages et conventions propres à chaque type de sujet traité, les historiens peuvent ainsi dégager du sens, révéler des codes et systèmes sous-jacents et comprendre le langage commun des artistes. C'est le cas d'Edouard Pommier notamment, dans son étude sur les portraits royaux des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles⁵⁰. L'image du prince, qu'elle soit idéalisée et débarrassée des traits peu flatteurs, assimilée à celle d'un héros de l'Antiquité, ou accompagnée d'attributs (armes notamment) signifiant la force, la noblesse et la dignité, lui semble en effet tenir d'une logique inhérente au type, à la nature même du sujet représenté. Cette logique à laquelle se plient tous les artistes de la Renaissance est d'ailleurs formulée par Léonard de Vinci lui-même : « Veille au degré de dignité ou de bassesse des choses que tu veux figurer ; c'est-à-dire que le roi soit barbu, plein de gravité dans l'air et les vêtements, placé en un endroit orné, et que l'assistance soit debout avec respect et attention, dignement habillée, comme il convient à la gravité d'une cour royale »⁵¹.

L'approche typologique permet également d'établir, pour chaque type de sujet, une chronologie assez fine de l'évolution des formes et des systèmes de représentation. Concernant les portraits d'auteurs en particulier, elle offre ainsi à Giuseppina Zappella la possibilité de distinguer d'une part le *personnel* médiéval, difficilement identifiable, et pour lequel la question de la ressemblance ne se pose pas, et d'autre part les *personnes* à part entière représentées plus tard, et véritablement individualisées : aux attributs signifiants des premiers portraits (livres, table d'étude et encrier pour désigner le statut d'auteur) succède ainsi la concentration de l'expression sur les traits du visage, ou la célébration de l'individu par des le biais d'allusions biographiques...

Mais malgré ses intérêts, l'approche typologique se révèle bien insuffisante sur de nombreux points. Très descriptive, elle peine à s'éloigner de la classification et de la comparaison des formes pour produire une véritable réflexion sur la notion de portrait. Elle souffre ainsi d'un manque de dynamisme, voire parfois d'une absence de problématisation, se bornant à un simple catalogue de sujets représentés. Si elle

⁵⁰ POMMIER, Edouard. Le portrait du pouvoir : de la norme à la réalité. In *Les portraits du pouvoir* : actes du colloque organisé à la Villa Médicis à Rome du 24 au 26 avril 2001. Paris : Somogy Editions d'art, 2003, pp. 3-17.

⁵¹ POMMIER, Edouard. op. cit., p. 5.

est nécessaire, dans un premier temps, à l'étude d'un corpus, elle ne peut donc qu'être propédeutique à un approfondissement de la réflexion.

D'autre part, la typologie seule ne permet pas d'aborder les questions spécifiques à la voie du livre, concernant notamment l'insertion du portrait, les effets de mise en page, et le rôle de l'instance éditoriale dans le projet d'illustration et de décoration de l'ouvrage. L'analyse du corpus traité devra donc, tout en intégrant des éléments d'approche typologique, proposer systématiquement d'autres pistes de recherche, s'agissant aussi bien d'éléments formels communs à l'esthétique picturale, que d'éléments de bibliographie matérielle.

Formes du portrait : parcours chronologique

L'apparition du portrait gravé dans le livre au XVI^{ème} siècle recouvre des enjeux relativement peu étudiés par la critique jusqu'à présent. Les questions d'esthétique, de mise en forme du portrait, ainsi que de relation à l'ouvrage en général et à la page en particulier, ont ainsi souvent été passées sous silence. Elles se sont pourtant révélées centrales à l'étude du corpus considéré. Ce parcours chronologique, distinguant trois grandes périodes, s'efforcera donc de les traiter en faisant apparaître les usages, tendances et évolutions majeures du XVI^{ème} siècle.

Il convient de préciser ici que les portraits ont été classés en fonction de la date d'édition du livre dans lequel ils apparaissaient, et ce en raison du manque d'informations concernant les dates de composition des planches. Ce parcours se conçoit moins, par ailleurs, comme une histoire de la gravure que comme un regard sur l'édition d'ouvrages illustrés de portraits.

1. Du début du XVI^{ème} siècle aux années 1540 : l'héritage de la vignette médiévale

L'illustration du livre au début du XVI^{ème} siècle ressort d'une esthétique héritée de formes antérieures : si la gravure en taille-douce a fait son apparition à la fin du XV^{ème} siècle, elle est encore loin de supplanter la gravure sur bois dans le livre. En plus de son coût élevé, elle présente en effet l'inconvénient de ne pouvoir s'associer aisément aux caractères typographiques, dont l'impression relève d'une technique différente, et exige ainsi un tirage en deux temps. Les vignettes sur bois dominent donc dans les livres du premier XVI^{ème} siècle, participant à l'esthétique très conventionnelle, voire stéréotypée, du portrait.

1.1. Esthétique du portrait

1.1.1. Formes

Le modèle de la vignette rectangulaire reste quasiment sans rival jusqu'aux années 1540. Encadrée d'un mince filet noir, elle offre généralement la représentation d'une scène, centrée autour d'un sujet seul ou au milieu d'un groupe. Des lieux communs circulent d'un livre à l'autre, quel que soit le genre d'ouvrage ou le statut de l'auteur : il s'agit notamment des scènes de don du livre, montrant l'auteur ou le traducteur face au dédicataire. Ainsi, de Johannes André remettant son livre, dans un ouvrage daté de 1510 (fiche n° 2), à l'évêque de Mende agenouillé devant Clément V pour une édition de 1531 (fiche n° 39), les formes conventionnelles de la scène de don restent identiques. Le dédicataire, siégeant en majesté, représente l'instance par laquelle l'auteur est confirmé dans son statut, et le contenu de l'œuvre validé et recommandé à la lecture : cette instance est incarnée par le pape Clément V, dans le cas de l'évêque de Mende, ou par le roi lui-même, en l'occurrence François I^{er} dans un ouvrage de Montalembert paru en 1528 (fiche n° 34).

Mais plus courantes encore sont les scènes représentant l'auteur à l'étude, lisant ou écrivant, et les scènes d'élocution devant une assemblée d'élèves ou de clercs. Cette mise en image de l'activité intellectuelle fonctionne véritablement comme un lieu commun à l'entrée dans le livre au début du XVI^{ème} siècle, à tel point que certains éditeurs, tel Jacques Giunta à Lyon dans les années 1530, peuvent réutiliser une même vignette d'un ouvrage à l'autre, en se contentant simplement de changer le nom de l'auteur, inscrit en lettres gothiques dans un coin de l'image. Les portraits de saints font exception aux scènes traditionnelles de don du livre ou d'auteur à l'étude, mais leur facture est elle aussi guidée par des conventions héritées de l'iconographie médiévale : on retrouve ainsi, dans des ouvrages hagiographiques ou des recueils de lettres, les portraits de Saint Jérôme aux côtés du lion dont il soigne la patte transpercée par l'épine, de Saint Nicolas baptisant des fidèles, et de Saint François recevant les stigmates.

1.1.2. Aspects techniques

La technique employée au cours du premier XVI^{ème} siècle reste rudimentaire. La gravure sur bois limite l'expression de l'artiste, et lui impose une certaine sobriété. Les traits sont donc simples, rudes, parfois même grossiers. Avec le temps cependant, les artistes semblent gagner en finesse et en précision, et certains portraits présentent une plus grande subtilité dans le tracé : ainsi, le portrait d'Agrippa, qui ouvre un ouvrage édité en 1537 (fiche n° 51), joue de la variation entre traits épais, pour dessiner les contours notamment, et traits plus fins et plus serrés, pour venir creuser le visage et lui donner du relief en esquissant quelques zones d'ombre. Le portrait d'Aristote en 1535 (fiche n° 44) fait montre également d'une certaine maîtrise et d'une grande finesse dans le tracé dense et fouillé des frondaisons de l'arbre contre lequel s'appuie le sujet.

1.1.3. Décors

La nature des scènes représentées (essentiellement scènes d'étude ou d'élocution devant un auditoire) commande directement au type de décor utilisé. Celui-ci est généralement assez sommaire, et connaît, là encore, des conventions, des lieux communs, avec le recours à des objets valant surtout pour leur nature de symboles : la table de travail, les livres empilés, disposés sur des étagères ou des lutrins, le fauteuil, le trône ou la chaire du maître ou du locuteur, et parfois les instruments de mesure et outils du géomètre, sont autant de signes révélant la fonction du sujet représenté, et garantissant ses qualités intellectuelles et donc la valeur de ses écrits.

Mais les graveurs ne se contentent pas d'accumuler les objets-signes : le dessin des salles en arrière-plan des portraits démontre un véritable intérêt pour l'architecture de l'époque, ainsi qu'une intégration des préceptes des peintres du siècle précédent concernant la mise au point de la perspective. Dalles au sol, colonnes, pilastres, frises et voûtes sculptées, ou encore fenêtres ouvertes sur un paysage rupestre ou la perspective d'une rue bordée de maisons... L'ensemble prouve que le sujet du portrait n'est pas l'unique objet de la représentation, et que l'ornement, le décor, jouent un rôle tout aussi important.

Plus rares sont les portraits en paysage naturel : il s'agit de scènes représentant les saints (Saint Benoît, crosse à la main dans un paysage de collines, fiche n° 7 ;

Saint François sur le mont Alverne, fiche n° 15), ou encore Aristote accompagné d'une femme, allégorie de la philosophie naturelle (fiche n° 45). Dans ce dernier cas, la représentation de la nature n'est pas anodine : elle ne fait que refléter l'objet des méditations du philosophe. Le paysage est d'ailleurs assez finement représenté, avec touffes d'herbes, nodosités de l'arbre, souche, pierres, et, en arrière-plan, un paysage vallonné où se niche la silhouette d'un château crénelé.

1.2. Regard sur l'individu

1.2.1. Types représentés

Les vignettes du début du XVI^{ème} siècle font intervenir un *personnel* stéréotypé plus que des personnes au sens strict : les figures de l'auteur à l'étude ou du maître à l'œuvre devant ses élèves sont autant de représentations génériques de l'humaniste plongé dans les livres ou transmettant son savoir. Les portraits des grands morts, comme ceux des contemporains (comme Vergilio, fiche n°12) ressortent de cette esthétique. Le choix de la représentation en situation dans un décor implique en effet une mise à distance de l'individu et donc un intérêt très restreint porté sur le visage.

Il est ainsi significatif que la préférence des graveurs se porte à cette époque sur le portrait de groupe plus que sur le portrait singulier : l'individu représenté n'acquiert d'intérêt que par sa fonction sociale, son rapport aux autres. Les représentations du pape ou du roi sont de fait guidées par cette primauté accordée au statut social du sujet : le personnage siège sur un trône devant une assemblée d'évêques ou de clercs, dans une salle richement décorée. Dès lors, ce point de vue global et décentré semble remettre en doute l'appellation même de portrait, défini comme représentation d'une *personne*.

1.2.2. Éléments de personification

D'une manière générale, l'impersonnalité semble donc de mise dans les vignettes très codifiées du premier XVI^{ème} siècle. Les graveurs se contentent simplement d'indiquer le statut du sujet par le recours à des attributs signifiants (tiare et croix papale, mitres et crosses d'évêques, couronne, sceptre et manteau orné de fleurs de lys pour le roi, livres pour les auteurs et professeurs...). Et si des éléments de

différenciation sont parfois recherchés dans un souci de variété, ils ne sont en rien des éléments de personnification, révélateurs d'un caractère ou même d'un aspect physique historiquement attesté. Ainsi en est-il de la représentation de quelques philosophes antiques, dans un ouvrage daté de 1537 (fiche n° 53) : les expressions, postures, et coiffures diffèrent mais de façon aléatoire et impropre à traduire une individualité.

Une pièce se distingue toutefois dans une édition de 1527 (fiche n° 30) : c'est le portrait du moine Diophylax, dont le visage, de profil, surgit au cœur d'un médaillon dont l'esthétique annonce déjà des formes plus tardives. Permise par le point de vue rapproché, la singularité des traits est ici plus sensible et permet de parler véritablement de portrait.

1.3. Le portrait dans l'espace du livre

1.3.1. Place dans l'ouvrage

L'insertion des vignettes rectangulaires connaît peu de variations au début du XVI^{ème} siècle : elles prennent généralement place sur la page de titre, entre la mention de l'auteur et du titre, et celle de l'édition. Ainsi mises en exergue, elles viennent agrémenter le « seuil » du livre et faciliter l'identification du genre de l'ouvrage par le lecteur (récit hagiographique, livre de piété, texte juridique ou scientifique...). L'intérêt est donc autant esthétique que signalétique.

Placée en ouverture d'une ou plusieurs parties, après une introduction ou un index, l'image scande l'ensemble de l'ouvrage en délimitant les « bornes » du texte proprement dit. Elle rythme en quelque sorte la prise de parole de l'auteur et fonctionne comme un élément de repérage : c'est le cas du portrait de Pétrarque, dans une édition lyonnaise de 1532 (fiche n° 41), ou encore celui des planches représentant Saint Jérôme dans un volume de lettres daté de 1525 (fiche n° 27).

Plus rarement rejetée au verso de la page de titre, l'image acquiert une relative autonomie, en apparaissant sur une page vierge, qui lui est entièrement dévolue : le portrait de Clément V, en 1511 (fiche n° 5), ou celui d'Aristote, en 1535 (fiche n° 44), ressortent de cette esthétique.

1.3.2. Effets de mise en page

La page de titre est une innovation du XVI^{ème} siècle, ajoutant au texte nu des premiers imprimés le discours de la marchandise. Elle semble dans un premier temps balbutiante, associant de manière rudimentaire le bois gravé au titre développé, ou faisant figurer l'image en ouverture du texte, dans la partie supérieure de la page. Ainsi des portraits de Johannes André (fiche n° 2) et de Cepolla (fiche n° 4), ce dernier étant immédiatement suivi du texte avec initiale ornée : « Incipiunt solennes ac perutiles ». L'insertion de portraits sous la forme de vignettes, au début du siècle, offre ainsi de nouvelles possibilités de composition : l'image peut s'intégrer à la succession de rectangles (pavés ou blocs typographiques que sont la zone du titre et celle de l'édition), ou briser une disposition sous forme de triangle pointé vers le bas. La rigueur géométrique reste de mise dans les ouvrages les plus précoces.

Mais une évolution se fait sentir, dans les années 1520, avec, d'une part, l'abandon progressif des caractères gothiques et du double encrage en rouge et noir, et d'autre part, l'apparition de motifs végétaux et architecturaux, sous l'influence de la Renaissance italienne : la page de titre devient véritablement arche, ou porte, et s'orne de frises, rinceaux, frontons, voûtes, socles gravés. Ainsi le portrait peut-il apparaître au sein d'un encadrement assez chargé, agrémenté de *putti* ou de caryatides, comme le sont les vignettes représentant Xénophon (fiche n° 37) ou Johan Herolt (fiche n° 35), toutes deux dans des ouvrages édités en 1529.

Dans cet essor de l'ornement, l'écrit lui-même se soumet au mode graphique et tend à être traité comme un objet pictural parmi d'autres. Le titre peut ainsi être mis en scène au sein de l'image et devenir signe visuel, comme c'est le cas avec l'inscription « Epistole Hiero », qui apparaît dans un phylactère au cœur du portrait de Saint Jérôme, en 1525 (fiche n° 27). Mais les vignettes peuvent aussi se faire elles-mêmes encadrement ou arche enserrant le titre, l'inscrivant au cœur de la composition architecturale : la page de titre contenant les portraits des philosophes antiques, en 1537 (fiche n° 53), fonctionne sur ce mode graphique destiné à marquer le « seuil », lieu solennel de l'entrée dans le livre.

2. Des années 1540 aux années 1580 : la renaissance des formes classiques

Si dans le premier tiers du siècle, les évolutions n'ont porté, sous l'influence de la Renaissance italienne, que sur l'ornementation, le décor et le cadre de la vignette, les années 1540 voient apparaître de nouvelles formes et marquent un véritable tournant dans l'histoire du portrait gravé au XVI^{ème} siècle. En effet, la gravure en taille-douce entre dans le livre, offrant aux artistes de nouvelles possibilités, mais plus encore, la représentation de l'individu devient peu à peu indissociable de l'expression d'une personnalité, et implique très vite une vision recentrée sur le visage.

2.1. Esthétique du portrait

2.1.1. Formes

Dès 1539 avec le portrait de Nicolas Bourbon (fiche n° 57) apparaît en fait une forme héritée de la numismatique antique : la médaille. Sa résurgence n'est pas tout à fait nouvelle puisque les monnaies romaines à l'effigie des empereurs inspiraient déjà au XV^{ème} siècle les médailles frappées à l'usage des cours, qui servaient elles-mêmes d'images officielles et pouvaient donner lieu ensuite à des portraits peints ou sculptés. Et le graveur allemand Dürer, en 1526, avait renouvelé le rapport entre peinture et numismatique en insérant le visage de Johann Kleberger dans un médaillon rond. Cette forme, souvent entourée d'un double filet permettant d'inscrire dans le pourtour une légende en lettres capitales, impose ainsi au portrait gravé le modèle d'une représentation de profil, dans une posture très digne et très rigide. La reprise de la formule antique peut même aller jusqu'à la figuration du sujet en buste, couronné de lauriers : c'est le cas surtout pour les auteurs morts, tels Pétrarque en 1545 (fiche n° 68), Dante en 1547 (fiche n° 72), et Suétone en 1558 (fiche n° 92).

Le portrait en médaille ronde connaît son apogée en 1546, avec l'*Epitome des roys de France*, édité à Lyon par Arnoullet (fiche n° 70), et ses 58 vignettes gravées sur cuivre et signées du monogramme CC. On retrouve encore la formule dans un dictionnaire des personnages antiques, en 1559 (fiche n° 93). La médaille semble

bien se prêter en effet à la représentation de personnages historiques ou de lettrés illustres, auxquels il confère une gloire forgée pour l'éternité.

Mais peu à peu, c'est le médaillon ovale qui prend le pas sur le modèle numismatique, jusqu'à devenir la forme par excellence du portrait gravé dans le livre, dans la seconde moitié du XVI^{ème} siècle. Il est souvent, lui aussi, entouré d'un double filet permettant d'inscrire une légende en lettres capitales, et offre une représentation du sujet en buste, de profil ou de trois-quarts. Suivant la même évolution que le portrait peint, quelques décennies plus tard, le profil, profondément lié à la médaille antique, tend en effet à laisser place au trois-quarts moderne, conférant plus d'importance au visage et aux yeux, et donc à l'expression de l'individualité : le portrait de François Billon en 1555 (fiche n° 82) en fournit un bon exemple, avec ce regard ferme et décidé dirigé vers le lecteur.

Enfin le médaillon ne recouvre pas toute la réalité du portrait gravé au milieu du XVI^{ème} siècle, et une autre forme classique se voit également mise à contribution : celle de la statuaire. Les rares portraits en pied ressortent assez nettement de cette esthétique, avec un effet de socle comme pour la représentation de Saint Jean de Jérusalem en 1551 (fiche n° 75). Quant aux bustes, de face ou de profil, encadrés ou non, ils ne sont pas sans évoquer le portrait sculpté, très en vogue au XVI^{ème} siècle.

2.1.2. Aspects techniques

L'apparition de la gravure en taille-douce dans l'illustration du livre influe profondément sur l'esthétique des portraits : l'*Epitome des roys de France* en 1546 (fiche n° 70), présente des effigies pleines de finesse et de précision. Le burin offre en effet plus de subtilité dans le tracé du visage, le rendu des cheveux ou de la barbe, l'impression de relief, ou les jeux d'ombre et de lumière. L'emploi de cette technique reste cependant exceptionnel.

Mais la gravure sur bois connaît elle aussi des évolutions, et la facture des portraits utilisant cette technique semble gagner en précision et en netteté. L'emploi de la taille croisée, dès 1547 avec le portrait de Dante, permet de travailler sur des effets de contraste et de relief, dans le fond du médaillon, ou plus tard, sur le visage du sujet. Le portrait de Laurent Joubert, en 1566, fait montre ainsi d'une grande maîtrise de la pointe, pour atteindre à la fois une telle finesse et une telle densité

dans le dessin de la barbe et des cheveux, et pour rendre la forme et les aspérités du visage.

2.1.3. Décors

Le développement de l'ornementation et le raffinement de l'encadrement *autour* des portraits semblent avoir eu pour corollaire la simplification des décors en arrière-plan des sujets. En effet, la majorité des médaillons restent totalement vierges autour de la silhouette représentée : le sujet ne s'en détache qu'avec plus de présence et de force, à l'instar d'Agrippa, dans un portrait édité en 1550 (fiche n° 74). Dans certains cas, un élément de décoration peut intervenir et faire signe, et sens, en se rattachant symboliquement au sujet représenté : ainsi de la crosse du pontife qui figure sur la gauche du buste de César, en 1576 (fiche n° 116).

Et lorsque le fond n'est pas vierge, il peut être assombri à coups de tailles hachurées ou concentriques, comme c'est le cas pour Jean Papon en 1562 (fiche n° 96). Cette stylisation du fond donne un aspect plus soigné, plus fini, au portrait, sans toutefois alourdir la représentation, ni détourner le regard du principal objet de l'effigie, le visage.

2.2. Regard sur l'individu

2.2.1. Types représentés

Les portraits des années 1540 à 1580 représentent pour une écrasante majorité les auteurs des ouvrages qu'ils illustrent : ceux-ci peuvent être des morts célèbres (Pétrarque, Dante, Arioste, Rabelais) et des personnages de l'Antiquité (César, Marc-Aurèle, Esope...). Mais les portraits de contemporains se font aussi de plus en plus présents : ce sont des docteurs en droit, savants, médecins, poètes, dont on s'attache à reproduire, avec plus ou moins de fidélité, la physionomie.

On trouve encore également quelques portraits de saints (Saint Jérôme, Saint Jean de Jérusalem). Quant aux rois de France, ils font leur apparition de manière systématique dans les recueils qui leur sont consacrés (*l'Epitome* en 1546 et *Les Grandes Annales* en 1579, deux exemples de la grande vogue des recueils de médailles de l'époque).

2.2.2. Éléments de personification

L'image individualisée a pris le pas, à partir des années 1540, sur la représentation du groupe, et la renaissance de deux formes classiques, le médaillon et le portrait en buste, favorise également un recentrage sur le visage du sujet. Désormais, le portrait n'est donc plus chargé de signaler une fonction, mais se doit de refléter une personnalité. Le passage du profil au trois-quarts, qui permet de travailler plus en détail l'expression du visage, et rend possible la rencontre entre les yeux du lecteur et ceux du sujet, renforce encore cette nouvelle acception du portrait.

Les graveurs s'attachent donc désormais à reproduire des traits spécifiques, individualisés, à rendre une expression, à parer leurs sujets de costumes contemporains. Les détails des vêtements (imprimés d'arabesques, aux manches bouffantes, surmontés de fraises...) et la variété des coiffes inscrivent ainsi les individus dans leur temps et leur donnent plus de présence, plus de réalité. La mention de l'âge au sein même du médaillon, comme c'est le cas pour Belon en 1554 (fiche n° 79), ou pour Joubert en 1565 (fiche n° 97), garantit d'ailleurs la ressemblance du portrait au modèle, par son inscription dans le temps, et par sa prise en compte des métamorphoses du vieillissement (Joubert est représenté trois fois différemment, à 35, 40 et 46 ans, dans des ouvrages édités à Lyon entre 1566 et 1584).

Le cas des auteurs et personnages illustres décédés est plus ambigu : le profil à l'antique, avec la tête couronnée de lauriers, ne suggère rien d'une physionomie particulière. L'individu n'est pas saisi dans la vérité de ses traits mais tiré du côté de l'atemporel, de la gloire, et placé sous les auspices de l'éternité. Quant aux portraits de roi, ils ressortent d'une esthétique assez proche : leur représentation est certes souvent héritée d'une tradition iconographique forte (c'est le cas de François I^{er} (fiche n° 71) par exemple, aisément identifiable avec sa barbe, son nez fort, son manteau à pans de fourrure et son béret à plume), mais ce qui importe dans ces images du pouvoir est moins la ressemblance à l'individu qu'à l'image que l'on doit se faire de lui. Et Edouard Pommier⁵² de citer les principes formulés par les peintres de la Renaissance, dont Giovanni Paolo Lomazzo : « L'Empereur

⁵² POMMIER, Edouard. Le portrait du pouvoir : de la norme à la réalité. In *Les portraits du pouvoir* : actes du colloque organisé à la villa Médicis à Rome du 24 au 26 avril 2001. Paris : Somogy Editions d'art, 2003, p. 9.

surtout, comme les rois et les princes, exigent la majesté et un air conforme à leur rang, pour qu'ils respirent la noblesse et la gravité, même si ces personnages en étaient dépourvus à l'état naturel ». Le portrait ainsi conçu comme une image essentielle de la dignité et de la noblesse nous inviterait à relire l'*Epitome* et autres recueils de médailles comme autant de variations (représentations de profil ou de trois-quarts, avec ou sans barbe, cheveux longs ou courts, coiffé ou tête nue) sur un même thème, celui du pouvoir.

2.3. Le portrait dans l'espace du livre

2.3.1. Place dans l'ouvrage

L'insertion des portraits dans les éditions des années 1540 à 1580 se fait de manière plus variée que pour la période précédente. On retrouve certes une partie des effigies sur la page de titre, en particulier des médailles à l'antique chez l'éditeur Jean de Tournes (Pétrarque en 1545, fiche n° 68 ; Esope en 1571, fiche n° 107), ou des vignettes rectangulaires chez Jacques Giunta (Saint Jean de Jérusalem en 1551, fiche n° 75) ou Benoist Rigaud (Le Grand Turc en 1570, fiche n° 104).

Mais cette insertion sur la page de titre n'est plus le modèle dominant : le portrait lui échappe souvent pour conquérir une page vierge, au verso du titre, en ouverture d'une ou plusieurs parties, voire en fin de volume. Il apparaît ainsi en divers points névralgiques de l'ouvrage, au seuil ou à la clôture du livre, ou au commencement du texte proprement dit. Intervenant ainsi au moment où l'auteur prend la parole, le portrait invite à la lecture, et cette invitation se fait même figurale dans le cas des représentations de profil, lorsque le regard du sujet est orienté vers la page suivante (Duarenus en 1551, fiche n° 76).

Inséré au cœur ou à la fin du paratexte (partie introductive généralement constituée d'index, lettres, ou sonnets en hommage à l'auteur), il tend à entrer en dialogue avec les écrits limitrophes, qui peuvent produire un commentaire sur l'image. Ainsi, dès les années 1550, voit le jour une formule récurrente, associant le portrait et quelques vers composés par l'auteur lui-même, ou par un contemporain : ceux-ci peuvent se contenter d'inviter le lecteur à la contemplation de l'image (Du Tronchet en 1574, fiche n° 114), ou, très souvent, renier la représentation iconique pour mieux valoriser les pouvoirs de l'écrit (portrait de Duarenus en 1554, fiche n°

80 ; la Tricarite en 1556, fiche n° 84). Cette formule, créant une fausse rivalité entre discours graphique et discours scriptural, n'est qu'une convention destinée à relancer l'intérêt du lecteur, pour l'inviter à dépasser la simple physionomie et à porter son regard sur les pages suivantes.

2.3.2. Effets de mise en page

En passant de la forme rectangulaire à celle du médaillon rond ou ovale, et en quittant progressivement la page de titre, le portrait induit de nouveaux effets de mise en page : il brise en effet l'alignement géométrique de blocs rectangulaires et fait apparaître du blanc. D'où une esthétique plus aérée, des pages moins chargées, sur lesquelles le portrait ne ressort que davantage. Dans les années 1570, certains portraits monumentaux occupent même toute la page et semblent ainsi acquérir une certaine indépendance (Du Verdier en 1573, fiche n° 111 ; César en 1576, fiche n° 116).

Mais l'apparition du paratexte dans lequel viennent souvent s'inscrire les portraits, et le développement de la formule texte/image, avec des vers qui suivent ou précèdent directement le médaillon, maintiennent une forte dépendance à l'égard du livre et de sa mise en page. La diffusion et la dissémination hors de la page de titre ne sont donc pas signes d'une perte de sens, bien au contraire.

Parallèlement, le développement de l'ornementation et la prégnance du modèle architectural perdurent et donnent encore des encadrements imposants, très travaillés, foisonnants de détails et de décorations exubérantes : les médaillons eux-mêmes peuvent être agrémentés de volutes aux points cardinaux, et s'insérer dans un encadrement chargé, fait de colonnades et de figures allégoriques, ou encore de guirlandes de feuillage et de fruits, de satyres et de masques (Pablo de Castro en 1553, fiche n° 77).

3. Des années 1580 à la fin du XVI^{ème} siècle : vers le portrait-tableau

Si l'apparition du portrait gravé dans le livre a connu une nette évolution dans les années 1540, la fin du siècle conserve, quant à elle, des formes et des modes d'insertion déjà bien en place. Cependant, la tendance à l'ornementation et à la

monumentalité semble se renforcer encore davantage, et le portrait ainsi mis en valeur voit son esthétique se rapprocher de celle du tableau.

3.1. Esthétique du portrait

3.1.1. Formes

Les éditions parisiennes et lyonnaises des années 1580 et 1590 apportent relativement peu d'innovations en matière de portraits : les formules de la médaille ronde à l'antique et du médaillon ovale sont désormais bien établies, et ne connaissent que de rares exceptions. Néanmoins, la médaille ronde, associée à la représentation de profil, reste assez limitée, et n'est utilisée que dans des cas spécifiques : il s'agit notamment de portraits de personnages de l'Antiquité (Philon d'Alexandrie, fiche n° 159 ; Tertullien, fiche n° 138), auxquels la couronne de lauriers confère noblesse et gloire.

Contrairement au modèle dérivé de la numismatique, figé depuis son apparition dans les années 1540, les formes du médaillon ovale évoluent vers une plus grande stylisation, et une recherche décorative manifeste. Ce sont surtout les pourtours des médaillons qui en témoignent, dans toute leur variété et leur finesse d'exécution : motifs végétaux (plants de laurier ou de lierre) et architecturaux (oves, volutes...) rivalisent d'originalité pour s'éloigner de la simplicité du pourtour à double filet et évoquer les cadres dorés, sculptés des portraits peints.

Certaines effigies ne sont d'ailleurs pas sans rappeler l'esthétique du tableau, et notamment la galerie des *Pourtraits et vies des hommes illustres* d'André Thevet, en 1584 (fiche n° 139). Les représentations en buste, de face ou de trois-quarts pour la plupart, en armes pour certaines, présentées dans un cadre rectangulaire, sont visiblement empruntées à la peinture. Le graveur y recherche avant tout le pittoresque, héroïque ou ethnographique (avec la représentation des personnages issus d'autres régions du globe). Les postures très nobles des sujets, assis, ou debout coupés à mi-hauteur et traduisant le défi (une main sur la hanche, l'autre arborant l'épée ou le casque...), évoquent certains portraits de la Renaissance vénitienne, chez Titien ou Raphaël.

3.1.2. Aspects techniques

La gravure en taille-douce, employée pour les *Pourtraits et vies des hommes illustres* en 1584, et le médaillon représentant Le Tasse en 1599 (fiche n° 166) donne vie et relief aux sujets : la taille est fine et précise, les jeux d'ombre et de lumière sur les traits des visages, le métal des armures ou les plis des étoffes donnent une impression saisissante. Depuis l'*Epitome des roys de France* en 1546 (fiche n° 70), la technique des graveurs semble avoir évolué vers plus de finesse, mais aussi plus de réalisme, et un véritable sens des proportions.

Concernant la gravure sur bois, encore majoritaire dans les livres de la fin du XVI^{ème} siècle, les progrès restent limités. Toutefois, la concurrence de la taille-douce semble lui donner également du souffle, et l'on retrouve certaines avancées de la première appliquées à la seconde : les graveurs s'emploient à jouer des effets de relief et d'orientation de l'éclairage sur le visage du sujet ; ils usent de la taille croisée et de traits plus ou moins denses pour accrocher la lumière, et le regard. Le portrait d'Henri III, dans une édition d'Abel l'Angelier en 1584 (fiche n° 132), se rapproche ainsi, par ses traits du visage très fins, ses zones d'ombres dessinées sur la peau ou les vêtements, du réalisme et de la vivacité atteints par les graveurs sur cuivre.

3.1.3. Décors

Les portraits gravés de la fin du XVI^{ème} siècle connaissent le même traitement du décor qu'au cours de la période précédente : la majorité des médaillons restent vierges de part et d'autre de la silhouette représentée, et lorsqu'ils ne le sont pas, le fond peut être grisé au moyen de fines hachures (portrait de Nonio Marcello Saia en 1588, fiche n° 150) ou de cercles concentriques (portrait du Duc de Mayenne en 1589, fiche n° 151).

On note cependant dans certains cas le retour du détail ou de l'attribut aux côtés du sujet, non plus, comme au début du XVI^{ème} siècle, pour identifier un type, une fonction sociale, mais pour faire référence cette fois à des éléments précis de la vie du sujet, généralement évoqués par le texte avoisinant le portrait : ainsi le médaillon représentant Michel de l'Hospital en 1592 (fiche n° 157) s'agrémentent-il d'une chandelle, que le texte rapproche de la métaphore de l'illumination, utilisée par l'auteur pour désigner le destin des réformateurs, sortis de

l'aveuglement par la « volonté divine ». Quant aux portraits des hommes illustres de Thévet (fiche n° 139), ils multiplient également des détails qui font signes, et que le texte biographique explicite : compas pour Archimède et Magellan, globe pour Strabon, caractères typographiques pour Gutenberg...

3.2. Regard sur l'individu

3.2.1. Types représentés

Les portraits de la fin du XVI^{ème} siècle représentent encore en grande majorité les auteurs des volumes consultés, auteurs classiques décédés (Tertullien, L'Arioste, Boccace) ou médecins, juristes et hommes de lettres contemporains (Jean Papon, Etienne Tabourot...). Cependant, d'autres instances du livre voient également leur effigie apparaître dans les ouvrages : traducteurs (Jean de Boyssières et Du Verdier), commentateurs (Marc-Antoine Muret) et dédicataires (Henri III). La notion d'auteur semble s'élargir, et les « auteurs secondaires » prendre une importance nouvelle, comme si, autour des travaux d'exégèse typiquement humanistes se cristallisaient une conscience et une dignité nouvelle de l'individu. Les portraits de la fin du XVI^{ème} siècle naviguent ainsi entre glorification de personnages héroïques et classiques maintes fois représentés (tels les sujets des *Pourtraits et vies des hommes illustres* de Thévet), et mise en image de personnalités contemporaines plus éphémères, voire anonymes. Ainsi, le portrait de femme en ouverture des *Trois livres de l'ornement et embellissement du corps humain*, en 1595 (fiche n° 163), n'est pas identifié, comme si la représentation se détachait du nom, de la nécessaire identification, et pouvait n'être qu'une simple projection de la réalité contemporaine.

3.2.2. Éléments de personnification

Mais ce choix (par ailleurs isolé) de la représentation anonyme n'empêche pas le portrait d'être fortement individualisé : les effigies de la fin du XVI^{ème} siècle sont généralement assez précises, et laissent penser que les graveurs sont animés par un réel souci de ressemblance. L'attention aux détails du visage et du costume (Jean de Boyssières en 1580, fiche n° 119), la mention de l'âge au sein du médaillon (Du Verdier en 1580, fiche n° 120 ; Tabourot en 1586, fiche n° 145), et la

représentation même des effets du temps sur le sujet (rides, crâne dégarni et verrue sur le nez d'Etienne du Tronchet en 1595, fiche n° 162), attestent ainsi de la fidélité des traits au modèle, et confèrent au portrait une portée mimétique et une fonction quasi documentaire.

Certains portraits cependant sont moins la représentation d'un sujet que la mise en gravure d'un tableau peint ou d'un buste sculpté. Dès lors, si l'on peut toujours se risquer à parler d'individualisation des traits et de fidélité dans le premier cas, le second semble plus problématique. Les portraits des personnages de l'antiquité évacuent ainsi la question de la ressemblance en figurant les sujets sous la forme d'un buste inspiré de la statuaire, comme pour mieux dénoncer l'impossible représentation sous une forme plus moderne. Tite-Live (fiche n° 130), en buste de profil, avec une légende encadrée faisant effet de socle, en 1583, comme les effigies aux bras coupés ou aux yeux vides des *Pourtraits et vies des hommes illustres* de Thévet (fiche n° 139), ressortent assez nettement de cette esthétique, visant autant, sinon plus, à faire référence à une civilisation disparue qu'à un individu singulier.

3.3. Le portrait dans l'espace du livre

3.3.1. Place dans l'ouvrage

L'insertion des portraits dans l'espace du livre se fait selon des modalités très diverses à la fin du XVI^{ème} siècle. La page de titre est désormais loin d'être le lieu privilégié de leur apparition, et c'est désormais au cœur de l'ouvrage, et non plus en son seuil, que l'image semble avoir conquis son espace. Au verso de la page de titre, inséré dans le paratexte, en ouverture ou en clôture d'une section, le portrait se fait donc une place à part entière dans le livre, dont il vient scander la structure et les différents mouvements. Devenant l'objet même de l'ouvrage, dans le cas du recueil de portraits d'hommes illustres de Thévet, en 1584, il semble acquérir le statut particulier, quasi autonome, d'une œuvre d'art, systématiquement mise en valeur en page de droite, en haut, sous le nom du sujet représenté.

Néanmoins, cette prétention à l'autonomie s'affirme encore peu dans les livres de la fin du XVI^{ème} siècle, telle qu'elle pourra le faire au siècle suivant avec les grandes planches hors-texte gravées sur cuivre, parfois sur un papier différent, et

insérées en frontispice ou dans le corps de l'ouvrage. Les portraits du corpus restent, pour leur part, très dépendants du livre qu'ils illustrent (et dont ils mettent en image le propos, telle la femme anonyme des *Trois livres de l'ornement et embellissement du corps humain*, en 1595, fiche n° 163), ou du texte limitrophe, comme en témoigne la persistance de la formule associant à l'image un discours versifié sur les mérites comparés des représentations du corps et de l'esprit. Les portraits des hommes illustres dans le livre de Thévet ne peuvent, eux-mêmes, se passer de l'écrit : le langage iconographique, symbolique, nécessite une légende, un discours explicatif, que le texte biographique assume. La lecture se fait donc en plusieurs temps, par un jeu de retours successifs du texte à l'image.

3.3.2. Effets de mise en page

Le foisonnement décoratif et le goût pour la mise en scène architecturale sont encore de mise en cette fin du XVI^{ème} siècle : les médaillons s'inscrivent souvent dans des encadrements richement ornés, tel celui représentant Du Verdier, en 1581 (fiche n° 122), qui s'accompagne de figures allégoriques figurant les armes et les arts, de trophées et d'instruments de musique. Le portrait d'Henri III, en 1583 (fiche n° 127), s'insère également au sein d'un encadrement très travaillé, à la symétrie parfaite, et occupant la page toute entière : sous le médaillon, un sol parsemé de buissons ; de part et d'autre, des plants de palmier et de lierre ; et au-dessus, un soleil bordé de nuages duquel s'échappent des rayons et des flammes. Une mise en page plus sobre peut également conférer cette impression de composition picturale, soit que le médaillon apparaisse au centre d'une page laissée totalement vierge, comme c'est le cas pour le duc de Mayenne, en 1590 (fiche n° 154), soit qu'il s'accompagne d'un cartouche, faisant office de légende ou de titre, avec généralement le nom du sujet représenté en lettres capitales. Ainsi, les portraits de Tertullien en 1584 (précédé de la mention « Tertulliani effigies », fiche n° 138) de Michel de l'Hospital en 1592 (fiche n° 157), ou de Boccace en 1597 (fiche n° 165), tendent vers cet effet de clôture, avec inscription d'un titre en exergue, et participent à l'équilibre, l'harmonie de la mise en page.

« *Au vif...* » : les vérités du portrait

Une plus grande concordance entre la personne représentée et son portrait s'établit au cours du siècle. Si certaines images sont encore interchangeables, le portrait est progressivement soumis à une exigence d'authenticité, de véracité. Il s'agit de donner à voir un individu, une identité, dans une perspective naturaliste (le portrait doit être « ressemblant ») mais en s'appuyant également sur une « mise en scène » de la personne représentée, que des éléments de texte – la lettre de l'estampe – viennent souvent compléter, voire développer.

1. Qu'est ce que se ressembler ?

Au XVI^{ème} siècle se répand le goût pour l'exactitude dans la documentation, pour l'observation minutieuse du réel qui amène les éditeurs à remplacer la vignette conventionnelle représentant un écrivain à sa table par un portrait gravé, entendu au sens de représentation intentionnelle et individualisée. La comparaison de la scène conventionnelle de dédicace placée au titre de l'ouvrage paru en 1532 chez Romain Morin à Paris (fiche n° 41), identifiant l'auteur uniquement grâce à la lettre, avec le portrait individualisé de Pétrarque dans l'ouvrage publié par Jean de Tournes en 1545 (fiche n° 68) permet de mesurer l'évolution en cours dans le livre dans la première moitié du siècle : on passe d'un type de représentation médiéval à une reformulation du modèle numismatique antique, insérant des traits, qui à défaut de s'appuyer sur l'observation du réel, s'attache à être vraisemblables. Ainsi, sans pour autant que l'on puisse considérer que cette effigie ait été créée « sur le vif », puisqu'il s'agit d'un portrait posthume, le souci est manifeste de conférer à Pétrarque des traits individualisés. C'est, semble-t-il, ce qui porte Robert Brun⁵³ ou Emile Dacier⁵⁴ à considérer ces portraits comme la fidèle reproduction de leur modèle.

⁵³ BRUN, Robert. *Le livre illustré à la renaissance* : étude suivie du catalogue des principaux livres à figures du XVI^{ème} siècle. Edition révisée. Paris : A. et J. Picard, 1969. p. 9 : « on trouve désormais un portrait gravé avec fidélité en première page ».

En effet, les traits des personnages figurés dans les ouvrages ne sont pas nécessairement idéalisés. C'est notamment le cas pour Tertullien (fiche n° 138) représenté avec un nez proéminent, une poche sous l'œil. César est également montré sous des traits grossiers : menton et nez bombés, pomme d'adam saillante (fiche n° 131). Pour Tite-Live (fiche n° 129), figuré avec une bosse au dessus de l'œil, un nez arqué et pointu, un menton proéminent, il est mentionné au verso du portrait que : « Quant à son portrait icy apposé, il a esté contretiré sur une teste qu'on maintient antique, qui est en la grand' salle de la seigneurie à Padouë, d'assez bonne main ». Le souci d'individualisation des traits est donc manifeste dans les portraits des contemporains comme les portraits posthumes, pour lesquels il importe de justifier ses sources, d'attester de l'authenticité de l'effigie. Cette préoccupation est perceptible dans de nombreux ouvrages. La dédicace de *l'Epitome des roys de France*, publié à Lyon en 1546 par Balthazar Arnoullet, explicite le projet qui habite de nombreux ouvrages contemporains (les *Vrais pourtraits et vies des hommes illustres* d'André Thévet, les *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs, architectes* de Vasari) : représenter les souverains « au plus près du naturel que nous représentent les anciens ». Ce dessein relève vraisemblablement de la fiction⁵⁵, puisque les modèles avaient pour la plupart disparu depuis longtemps au moment de la réalisation de ces gravures. Ces portraits, s'ils se donnent pour des témoignages pris « sur le vif », sont bien plutôt des choix iconographiques. Ils montrent toutefois que « la représentation par la gravure de la physionomie humaine préoccupait les esprits et répondait à un besoin nouveau »⁵⁶.

Le souci réaliste domine donc, même s'il faut se garder de parler trop vite de ressemblance. Les exemples de réemploi ou de proximité dans la représentation de deux visages ne sont en effet pas exceptionnels. Ainsi le portrait de Rabelais, qui prend place au verso du titre et à la fin des *Œuvres de maistre François*

⁵⁴ DACIER, Emile. *La gravure française*. Paris : Librairie Larousse, 1944. p. 49 : « l'usage s'est introduit – et encore à Lyon tout d'abord – de placer en tête du livre un portrait véridique de l'auteur ».

⁵⁵ DIDI HUBERMAN, Georges. Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : la légende du portrait « sur le vif ». In *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, t. 106, n°2, 1994, pp. 383-432. Georges Didi Huberman montre notamment que Vasari a construit un mythe autour du portrait de Dante fait, « sur le vif », par Giotto, pour en faire le premier monument de la renaissance de l'art moderne.

⁵⁶ DUPLESSIS, Georges. *De la gravure de portrait en France*. Paris : Rapilly, 1875. p 13.

Rabelais...publiées en 1569 (fiche n° 103), semble authentique. Mais une étude attentive montre que ce petit bois a vraisemblablement été réalisé d'après un portrait de Clément Marot, paru dans un recueil publié par Jean de Tournes en 1549⁵⁷ (fiche n° 73). De plus, on ne connaît aucun portrait de Rabelais antérieur à sa mort en 1533, ce qui porte à rester prudent sur la ressemblance de ce portrait à son modèle⁵⁸.

Ce qui importe, c'est le caractère vraisemblable de ces portraits plus que leur véracité. La « ressemblance » ou plutôt les éléments d'identification de la personne représentée s'articulent autour de la synthèse réaliste des traits physiques dominants, réels ou supposés, mais aussi d'éléments extérieurs (figures allégoriques, armoiries, attributs, allusions à la profession du personnage)⁵⁹ qui constituent un vocabulaire de la représentation, constitué de codes et conventions.

Le vêtement, la coiffure sont des éléments de ce vocabulaire. Les exemples sont nombreux de représentations d'auteurs couronnés de lauriers (Pétrarque, fiche n° 68 ; Du Monin, fiche n° 133 ; Ronsard, fiches n° 145 et 146 ; Dante, fiche n° 72 ; etc.) qu'il s'agit ainsi de glorifier. La coiffure d'Esopé (fiche n° 107), le bonnet phrygien, rappelle la cité d'origine supposée du fabuliste. D'autres indications biographiques peuvent être donnés par le biais de l'habillement : c'est le cas du vêtement de médecin qu'arbore Laurent Joubert (fiche n° 124), du costume de docteur en droit porté par Pablo de Castro (fiche n° 77) ou de la tenue militaire revêtue par Billon (fiche n° 82). Dans la société du paraître du XVI^{ème} siècle, le costume est signe de la condition sociale⁶⁰. Il détermine la profession (ecclésiastiques, hommes de loi, médecins, dont le port d'un vêtement spécifique est prétexte à rappeler l'autorité) mais il informe aussi sur la fortune de son possesseur, selon le degré de somptuosité et de raffinement qui est atteint (richesse des matières, luxe de l'ornementation...). Il peut prendre une valeur symbolique,

⁵⁷ PLAN, Pierre-Paul. *Les éditions de Rabelais de 1532 à 1711* : catalogue raisonné. Paris : Impr. Nationale, 1904. n°101 ; TCHERZINE, Avenir. *Les éditions anciennes de Rabelais*. Paris : M. Plée, 1933. p. 67.

⁵⁸*Rabelais* : exposition organisée à l'occasion du quatrième centenaire de la publication de Pantagruel. Paris : Editions des Bibliothèques Nationales, 1933. 206 p. n°336.

⁵⁹ ZAPPELLA, Giuseppina. *Il ritratto nel libro italiano del cinquecento*. Milano, Editrice Bibliografica, 1988. p. 8.

⁶⁰ *Le Corps à la Renaissance* : actes du XXX^{ème} Colloque international d'études humanistes de Tours, 2-11 juillet 1987. Paris : Aux amateurs de livres, 1990. p. 78-94.

signifiant l'entrée dans une nouvelle étape, un nouvel âge de la vie (couleur du vêtement, port d'un chapeau...) ou le deuil. Un grand soin est donc apporté au traitement des détails vestimentaires. C'est le cas par exemple dans les portraits d'André Tiraqueau (fiche n° 140), ou de Jean Papon (fiche n° 102).

En outre, les attributs, les postures, les armoiries sont autant d'éléments signifiants. Les représentations conventionnelles de saints reposent bien sûr largement sur ces attributs et scènes caractéristiques qui, consacrés par la tradition, permettent l'identification (Saint Jérôme et le lion, fiche n° 10 ; Saint François recevant les stigmates, fiche n° 1). Ce sont également les attributs papaux qui permettent d'identifier Clément V (fiche n° 5). Sixte V est lui aussi représenté avec la tiare, portant un manteau d'apparat, avec sur la droite les armoiries pontificales, au titre de *l'Oraison prononcée par devant Messieurs les... Cardinaux... lorsqu'ils vouloyent entrer au conclave... par Marc Antoine de Muret... publiée par Benoist Rigaud en 1585* (fiche n° 141). Le texte de Muret est ainsi placé sous la protection du nouveau souverain pontife, élu suite à la prononciation de cette oraison, dont il s'agit de populariser l'image et d'affirmer le pouvoir.

Le livre est l'attribut privilégié de l'auteur. Il accompagne notamment les portraits de Nicolas Bourbon (fiche n° 57) publié en 1539, de Pablo de Castro (fiche n° 77) publié en 1553, ou de Philibert Bugnyon (fiche n° 98) publié en 1567. Mais il est largement présent aussi dans des vignettes plus anciennes (par exemple Saint Thomas d'Aquin, fiche n° 61). L'auteur, écrivain ou étudiant, est ainsi glorifié dans son activité intellectuelle.

Dans *l'Epitome des roys de France*, les rois sont également représentés avec les attributs qui leur sont caractéristiques : Clovis avec une longue chevelure et une longue barbe, Charlemagne avec une épée et le globe, ...⁶¹ Dans les *Pourtraits et vies des hommes illustres* (fiche n° 139) d'André Thévet, les attributs

⁶¹LEUTRAT, Estelle. *L'Epitome des Roys de France* (Lyon, 1546) : un nouveau mode d'illustration. In *Histoire de l'art*, décembre 1999, n° 45. p. 30.

accompagnent les effigies : des règles pour Euclide, un oiseau sur le bras de Sappho, un globe pour Strabon, des caractères d'imprimerie pour Gutenberg. On touche parfois à la mise en scène : Jean Fernel, médecin, est représenté écrivant à côté d'un squelette, Christophe Colomb un instrument d'orientation à la main, désignant du doigt les étoiles représentées dans le coin supérieur droit. Les personnages antiques sont représentés en toge, les hommes d'arme en armure, glaive ou lance à la main...

Au cours du siècle, les dispositifs deviennent plus complexes et l'allégorie gagne l'art du portrait. Ainsi, Antoine du Verdier (fiche n° 120) est représenté en armure, tenant un livre, entre une figure de guerrier évoquant le dieu Mars et une figure féminine, Minerve, auxquels s'ajoutent des trophées, des instruments de musique (tambours, trompettes, luths), des partitions, des instruments de géométrie et d'astronomie. L'ensemble illustre les deux facettes de l'auteur, les armes et les arts. Les portraits de souverains se prêtent particulièrement à l'allégorie, comme l'illustre l'effigie d'Henri IV que l'on retrouve dans deux ouvrages du corpus (fiches n° 160 et 161). Quatre figures féminines sont placées autour du médaillon représentant le souverain : l'une porte une hache, une autre joint les mains, une troisième porte à la main une couronne de laurier et la dernière arbore un rameau d'olivier. Henri IV est ainsi caractérisé par les traits de son visage mais l'effigie est aussi l'occasion de glorifier le personnage et d'évoquer ses qualités guerrières, sa piété, son rôle de pacification. C'est ce que Marianne Grivel⁶² met en évidence dans son étude des portraits gravés d'Henri II : ce sont moins l'exactitude des traits ou l'expression du regard qui importent qu'un certain nombre d'attributs liés à l'idée que l'on se fait de la majesté royale et qui fonctionnent comme un vocabulaire symbolique. Chacun des portraits recensés (en Saint Michel vainqueur du démon, à l'antique, en pied, en armure, à cheval), diffusés sur une période de 60 ans, transmet un message différent. Faute d'une précision suffisante de caractéristiques physiques, le portrait perd même toute ressemblance. D'autres signes et symboles sont devenus garants de l'identification : le symbolisme des

⁶² GRIVEL, Marianne. La représentation du pouvoir : les portraits gravés du roi Henri II. In *Henri II et les arts* : actes du colloque international, Ecole du Louvre et Musée National de la Renaissance, Ecouen, 25, 26 et 27 septembre 1997. Paris : Ecole du Louvre, 2003. p 31-52.

portraits d'Henri II ne se comprend que tant que l'on connaît encore ses grands desseins politiques. Successivement combattant de la foi, chef de guerre, le souverain est à la fin de son règne, assimilé à un empereur. Le portrait participe ainsi d'une politique de propagande.

En tant qu'œuvre d'art, le portrait doit non seulement représenter une personne mais encore rendre visible une personnalité⁶³. On s'interroge en effet largement au XVI^{ème} siècle sur les traits parlants de l'individu⁶⁴, ce dont témoignent les évolutions contemporaines de la physiognomonie. Le principe qui est au cœur des physiognomonies du XVI^{ème} siècle, issues de la pensée médiévale, est l'analogie entre le microcosme humain et le macrocosme naturel. Les comparaisons zoomorphes notamment sont habituelles dans la tradition de la physiognomonie savante. Les ressemblances morphologiques témoignent du caractère, elles sont sa « signature ». Cette doctrine est théorisée sous le nom de « doctrine des signatures » : chaque chose porte à sa surface, imprimée sur son corps, la signature par laquelle on appréciera les propriétés qu'elle recèle. Le corps est donc un petit cosmos qui a pour centre le visage. Celui-ci est la partie principale de la tête et cette dernière est la demeure de l'âme. Le visage est à la fois une métonymie (une fenêtre entrouverte) et une métaphore de l'âme (sa condensation, son « tableau raccourci »). A partir des années 1550 apparaissent les métoposcopies, ouvrages de physiognomonie astrologique qui se diffusent en dépit des interdictions papales visant les pratiques divinatoires et des railleries de quelques humanistes. Elles sont au visage ce que la chiromancie est à la main, c'est-à-dire une sémiologie de la marque. Dans les années 1580, s'esquisse la séparation de la physiognomonie et de l'astrologie, s'inscrivant dans la montée de la rationalité et sous l'effet de la Contre-Réforme catholique (bulle de Sixte V condamnant les sciences occultes en

⁶³ La conclusion de G. Duplessis, si elle s'attache à décrire le génie artistique français, illustre cette exigence de rendre visible la vérité morale de l'individu représenté : « Depuis le jour où l'art français se produisit, c'est-à-dire depuis le moyen âge pour ce qui concerne la peinture et la sculpture, et depuis le XVI^{ème} siècle pour ce qui regarde particulièrement la gravure, s'il est une manifestation de l'art qui n'ait pas un seul instant été négligée par nos compatriotes, c'est le portrait, c'est-à-dire la représentation fidèle d'une type et d'une physionomie. Dans les vitraux les plus célèbres, dans les miniatures les plus soignées, comme dans les sculptures qui ornent les anciens tombeaux, les artistes français témoignent de leur attention particulière à exprimer les traits du donateur ou du défunt. A côté de la ressemblance physique qu'ils s'efforçaient de transmettre avec une fidélité parfaite, il s'appliquaient avec une ardeur égale à rendre la ressemblance morale, c'est à dire la physionomie vraie du personnage dont ils léguaient l'image à la postérité », op.cit., p. 156-157.

⁶⁴ COURTINE Jean-Jacques, HAROCHE Claudine. *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions*, du XVI^{ème} au début du XIX^{ème} siècle. Paris : Payot et Rivages, 1994.

1586). Ce point d'inflexion est particulièrement sensible dans l'œuvre de G.B. della Porta. Sa *Physionomie humaine* traduit le moment où la tradition naturaliste issue d'Aristote prend le dessus sur la tradition divinatoire et astrologique liées aux interprétations du Moyen Âge arabe. L'intériorité, que la physiognomonie astrologique figeait en un caractère externe, tend désormais à se projeter sur l'enveloppe externe à la façon d'un reflet. La physiognomonie manifeste ainsi une sensibilité qui s'est traduite dans l'art du portrait : là aussi, la figure humaine s'est affranchie, depuis le XIV^{ème} siècle, des puissances tutélaires, divinités et saints patrons, qui veillaient sur elle. Le visage s'est progressivement tourné vers le spectateur, pour lui faire face, permettant ainsi une observation plus précise et complète de l'expression, autorisant le déchiffrement intime. Ce décryptage prend toute sa place au XVI^{ème} siècle, alors que le portrait s'autonomise comme genre, comme objet et marchandise, rencontrant le goût d'un public de plus en plus large.

L'art du portrait est à la fois marqué par cette conception du visage, « miroir de l'âme » et par l'idée néoplatonicienne qui considère que l'artiste seul peut révéler l'essence, la vérité qui se cache derrière les apparences. Le pouvoir du portrait s'étend ainsi à la représentation de la personnalité, du caractère. Cette exigence trouve un écho dans le corpus réuni pour cette étude, dans lequel on note le développement des portraits de trois-quarts, favorisant un effet de présence ainsi que le dialogue entre le spectateur et la représentation. Par exemple, les vers qui accompagnent le portrait d'Etienne du Tronchet (fiche n° 109) sont l'occasion pour l'auteur de commenter sa propre effigie et d'en proposer une interprétation qui fait le lien avec son caractère. Le portrait transmet la vérité morale de celui qu'il représente : « Le graveur non sans cause en mon portrait m'a mis/ Les yeux gros et ouverts, et la bouche couverte,/ C'est que ma volonté est plus souvent ouverte/ Par effect, que par bouche, au besoin des amis:/ Et quand à ce qu'il m'a pourtrait sans bras et mains,/ Et ainsi que tu vois la teste toute nüe:/ Ce n'est pas (comme il dit) pour sembler aux Romains/ Mais c'est pour faire veoir ma puissance menuë ».

Pourtant, dans le corpus s'exprime également une défiance vis à vis de l'image, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir dans une quatrième partie. Ainsi,

l'encadrement du portrait de Pablo de Castro (fiche n° 77) dialogue avec le portrait : deux masques, tenus comme des miroirs par des satyres, répondent à l'effigie de l'auteur, comme pour interroger le pouvoir de la représentation. Cette dernière ne dissimule-t-elle pas la réelle personnalité de celui qui se donne à voir ?

L'exigence de ressemblance s'applique donc autant à l'enveloppe physique de la personne qu'à son âme, qu'il s'agit de rendre visible. Pour cela sont mobilisés des éléments multiples : traits du visage reflétant le caractère, coiffures, vêtements ou attributs spécifiques, figures allégoriques...

2. Le portrait dans le temps

Le souci de représenter avec fidélité les traits traduit une volonté d'inscrire l'individu dans le temps et le monde contemporain. La représentation précise et documentée des vêtements de l'époque s'accompagne ainsi de références à l'âge de la personne portraiturée ou à la date à laquelle le portrait a été réalisé. Les exemples en sont nombreux dans le corpus. C'est le cas de Nicolas Bourbon représenté en 1535 à l'âge de 23 ans (fiche n° 57), de François Billon, à l'âge de 33 ans (fiche n° 82), d'Etienne Tabourot, à l'âge de 35 ans, en 1584 (fiche n° 145), de Giovanni Peverone, représenté en 1550 (fiche n° 90), du mathématicien Cormopède à l'âge de 51 ans (fiches n° 156 et 158) ou du Charles IX du *Recueil des roys de France* de du Tillet (fiche n° 144) représenté à l'âge de 15 ans.

La série des portraits du médecin Laurent Joubert est à cet égard extrêmement frappante : se succèdent dans le corpus des portraits à l'âge de 35 ans (fiche n° 97) en 1565, de 36 ans en 1566 (fiche n° 101), puis de 40 ans en 1570 (fiche n° 124) et enfin de 49 ans en 1579 (fiche n° 134). On y voit nettement les effets de l'âge remodeler le visage de l'intéressé. Il s'agit ici d'observer, de scruter, d'étudier le corps, jusque dans les détails, comme l'indique la verrue qui apparaît sur le nez du médecin dans le dernier portrait. Les portraits successifs de Joubert apparaissent ainsi comme une suite d'instantanés destinés à matérialiser la métamorphose continue du personnage, à l'inscrire dans le temps. Il n'est sans doute pas innocent

qu'un médecin se soit prêté à cette scrupuleuse description des transformations physiques, prenant ainsi son propre corps comme objet de diagnostic.

Cette immersion dans le temps est inséparable du souci de glorification qui anime de nombreux portraits. Le portrait du même Joubert réalisé en 1566 est suivi d'une sentence contrastant avec le caractère documentaire de l'image, promettant au médecin le passage à la postérité : « Corporis hic picta est Iouberti, lector, imago : Ingenij libris fama perennis erit ». L'insertion du portrait dans le livre répond à ce désir de gloire : objet soumis à la diffusion, le livre garantit son auteur contre l'oubli. Le portrait de Pontus de Tyard (fiche n° 91), quant à lui, associe à la fois un souci documentaire (le cartouche indique que le portrait été réalisé dans la 31^{ème} année de l'auteur) et une volonté de glorification qui passe par l'adoption d'une posture intemporelle : l'auteur porte une toge romaine nouée sur l'épaule. Les nombreuses représentations en buste placées dans des médaillons rappelant la numismatique antique révèlent la même aspiration à l'éternité et à la gloire. Esope (fiche n° 107), esclave de naissance, difforme, est représenté sous des traits grossiers : lèvres charnues, nez proéminent, plis barrant le front... Mais l'utilisation du modèle numismatique antique (un buste de profil dans un médaillon) confère à ce portrait la dignité qui revient à l'auteur des célèbres *Fables*. Par ailleurs, dans *Les œuvres de P. de Ronsard*, publiées en 1584, Marc-Antoine de Muret (fiche n° 136), représenté dans un costume contemporain, commente les vers de Ronsard figuré quant à lui à l'antique : le commentateur appartient à son siècle, tandis que le poète est immortalisé, portant les lauriers et une toge, dans un médaillon rappelant la numismatique. La jeunesse de Du Monin, représenté à l'âge de 23 ans (fiche n° 133), fait partie de sa renommée, manifestée autant par le portrait que par le texte du débute en regard : « Au plus ardent midi de mon jeune prin-tems... ». Les vers qui l'accompagnent soulignent que, malgré son jeune âge, l'auteur, du fait de l'étendue de sa science, mérite les lauriers dont il est couronné. La sentence qui accompagne le portrait en buste de Gabriel Syméon (fiche n°78), « non est mortale quod opto », semble également indiquer qu'il s'agit pour l'auteur de laisser une trace au delà de la mort. Il rappelle que l'idée de conserver la trace d'un être au delà de la séparation et de la mort est liée

aux origines du portrait. Les statues funéraires antiques rappellent en effet le statut du mort, sa personne sociale. Destinées à recevoir un culte, elles fonctionnent comme un substitut de la personne représentée et il arrive, notamment dans le monde romain, qu'elle soient réalisées à partir de moulages du visage du défunt avec de la cire⁶⁵. S'appuyant sur des légendes grecques et égyptiennes, Pline l'Ancien rapporte deux anecdotes qui relatent les conditions de la naissance de la peinture : « Tous reconnaissent qu'il [le principe de la peinture] a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine »⁶⁶. Repris largement aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, ce mythe fait du portrait un arrachement à la mort, permettant de conserver un lien au delà de la séparation.

Parallèlement, les portraits entrent dans l'actualité : ils jouent, pendant la période des guerres de religion, un rôle de propagande, de popularisation des traits ou au contraire de charge contre les différents protagonistes du conflit. C'est le cas notamment, dans notre corpus, des effigies de Charles de Bourbon (fiche n° 153) ou du Duc de Mayenne (fiches n° 151 et 154). Ces dernières évoquent le travail de Keith Cameron sur les illustrations d'ouvrages de propagande contre le pouvoir royal, représentant Henri III comme un souverain orgueilleux, criminel⁶⁷. Il établit le lien entre les illustrations et les placards (conservés notamment grâce au *Recueil* de Pierre de l'Estoile) et souligne la proximité de ces gravures : on retrouve parfois les mêmes matrices, parfois des variantes, mais toujours la même source d'inspiration. Le portrait traduit donc naturellement l'intérêt nouveau pour l'histoire mais aussi pour l'actualité, pour l'inscription de la condition d'homme dans un temps, un lieu et un corps donnés.

3. Le portrait et sa lettre

Le dispositif du portrait repose donc non seulement sur des traits individualisés, mais sur un ensemble d'éléments significatifs (attributs, coiffure, vêtement,

⁶⁵ De telles pratiques fondées sur des moulages existent également à la période moderne, comme le rappelle G. DIDI HUBERMAN, *op. cit.*

⁶⁶ POMMIER, *op. cit.*, p. 18 ; PLINE LE JEUNE. *Histoire Naturelle*. Chap XV, livre XXXV.

posture,...) qui produisent un discours sur la personne représentée, conçue comme une individualité. La particularité du portrait gravé est d'associer presque systématiquement le langage à ces signes plastiques.

Au début du siècle, la lettre est le seul élément d'identification des personnages représentés. Des bois sont réemployés d'un ouvrage à l'autre, comme c'est le cas de cette vignette représentant un personnage assis à sa table de travail : sous le fauteuil du maître, on peut lire suivant l'édition « Hippol. » (en 1535, fiche n° 46), « Masuerij » (en 1536, fiche n° 48), « Nepos » (1536, fiche n° 49), « Rochus » (1543, fiche n° 66). La relation est alors casuelle entre la lettre et l'estampe.

Dans certaines de ces images, qui reprennent souvent les modèles médiévaux (maîtres et élèves, auteur remettant son ouvrage à un mécène), la lettre rappelle que c'est le livre et non son auteur qui mérite l'attention du lecteur. La lettre du bois placé au titre des *Mercuriales* de Johann André (fiche n° 2) identifie ainsi le texte : « Mer » est inscrit sur la couverture de l'ouvrage. C'est ici le texte qui occupe le centre de la composition et concentre l'intérêt. C'est le même bois qui est utilisé au titre d'un ouvrage de Cepolla (fiche n° 4), mais avec une lettre différente. Le livre permet également d'identifier l'auteur, dont les traits restent anonymes, mais cette fois, c'est le nom de l'auteur et non le titre de l'ouvrage qui est porté sur la couverture. L'identité d'auteur est encore ici ce qui prévaut et la lettre n'a pas d'autre rôle que l'identification.

On voit nettement apparaître au cours du siècle un rapport encore plus étroit, plus nécessaire, entre la lettre et le portrait. La lettre, épousant le contour des médaillons ou s'inscrivant dans leur cadre, est intimement liée à la représentation de la personne et contribue à lui donner sens. Le portrait d'Etienne du Tronchet (fiche n° 114) contient une mention qui court autour du médaillon dans lequel l'auteur est figuré de trois quarts : « EN HEUR CONTENT SE DIT ESTIENNE DU TRONCHET ». L'auteur identifie ici lui-même sa représentation, la qualité et la véracité de celle-ci. Avec le portrait de Diophylax (fiche n° 30), accompagné

⁶⁷ CAMERON, Keith. L'illustration au service de la propagande contre Henri II. In *Le livre et l'image en France au XVIe siècle* : Colloque international, Paris, 17 mars 1988, organisé par le Centre V. L. Saulnier. Paris, Presses de l'ENS, 1989. p. 89-99.

des termes « diophylax philos athanatois », la lettre, renforcée par l'utilisation du mode de représentation à l'antique, participe à la glorification de l'auteur. La volonté de célébration est encore plus explicite pour le portrait de Jean de Boysières (fiche n° 119) : la sentence « PAR MON SEVL NOM IE PVIS M'ENVIRONNER DE BVIS » y est inscrite entre deux rangs de laurier le long de l'ovale du médaillon. La lettre mentionne parfois la profession de la personne représentée, comme c'est le cas pour le mathématicien Cormopède (fiches n°156 et 158). Le rôle d'explicitation du portrait qu'assume la lettre est particulièrement sensible dans les *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard (fiche n° 83) : au verso de la page de titre est inséré un médaillon représentant le profil de la maîtresse de l'auteur, dans le pourtour duquel on peut lire « L'OMBRE DE MA VIE ». Cette sentence rappelle la légende rapportée par Pline relative à la naissance du portrait : une jeune fille avait tracé le contour de l'ombre de son bien-aimé dont elle allait être séparée. Par la lettre, il s'agit donc de renforcer l'effet de présence de cette absente qui est pourtant le principe affiché de l'œuvre au titre de laquelle elle est représentée.

Le texte peut également accompagner le portrait, sans toutefois être intégré à l'estampe. Selon Jules Lieure⁶⁸, rares sont ces textes indicatifs au début du siècle : on pensait sans doute que la physionomie du personnage était suffisamment connue, surtout par ceux qui étaient chargés de graver son image. Pour lui, on s'aperçoit peu à peu d'une lacune : les générations ne gardent pas la mémoire des physionomies, surtout celles des personnages de second plan qui avaient eu un moment de célébrité un demi-siècle auparavant. On sent peu à peu la nécessité d'indiquer le nom du personnage afin de perpétuer sa mémoire. Cette interprétation semble contredite par le corpus. Ce sont souvent les textes qui précèdent ou suivent le portrait qui permettent l'identification de la personne représentée. Le procédé attestant le portrait peut être simple, mentionnant le nom de la personne portraiturée en tête ou en pied de page, comme c'est le cas du médaillon représentant Marc Aurèle (fiche n° 105), précédé de la mention « effigie de Marc

⁶⁸ LIEURE, Jules. *L'école française de gravure : des origines à la fin du XVI^{ème} siècle*. Paris : La Renaissance du livre, 1928. p. 158.

Aurèle », ou plus complexe. Le dispositif dans lequel s'insère le portrait d'André Tiraqueau (fiche n° 148) permet ainsi d'identifier l'auteur, représenté de profil, le regard orienté vers la page suivante, à la hauteur de la mention « TIRAQUELLUS ». Ce peuvent également être des vers convenus qui attestent de la qualité du portrait, comme ceux qui accompagnent le portrait de Ronsard : « Tel fut Ronsard autheur de cet ouvrage/ Tel fut son œil, sa bouche & son visage/ Portrait au vif de ceux crayons diuers:/ Icy le corps et l'esprit en ses vers ».

Dans un certain nombre de portraits, publiés le plus souvent dans la seconde moitié du siècle, la lettre ne s'attache plus seulement à identifier le personnage mais donne l'accès à sa vie intérieure, à sa personnalité morale. La personne représentée se donne à voir sous des traits qui lui sont propres, mais également à connaître par le biais de sa devise. Le style grave et concis de la sentence ou du proverbe transcende le caractère anecdotique de la représentation, sa simple qualité de témoignage physiologique. Plusieurs exemples ont pu être relevés dans le corpus. François Billon (fiche n° 82) est ainsi représenté à l'intérieur d'un médaillon dont le cadre accueille la sentence « ATA SECUTUS SEMPER PRO », tirée de l'expérience de l'auteur du *Fort inexpugnable de l'honneur du Sexe féminin*, évoquant sa détermination, son courage. C'est la sentence « ADDIVAT DEUX FACIENTES » qui est placée dans le cadre du médaillon représentant André Tiraqueau (fiches n° 140 et 148). « Dieu aide ceux qui agissent » : l'auteur, se rangeant parmi ceux-ci, appelle ainsi l'assistance divine. Le juriste Du Moulin (fiche n° 95) est lui aussi accompagné de sa devise « VERITAS VINCIT », qui rappelle les exigences de sa profession. Pour ces deux derniers exemples, la lettre ne mentionne pas le nom de la personne représentée : la devise prime sur la personne. Mais la sentence la plus marquante est certainement celle qui accompagne le portrait d'Antoine Du Verdier : « ENVIE DE VOIR TARD » (fiche n° 120). Cette devise résume le projet de cet homme âgé de 29 ans, illustrant sa volonté de s'inscrire dans le temps, traduisant son engagement dans sa propre existence, son désir de faire preuve de discernement, de curiosité, de perspicacité.

La lettre fait donc partie du portrait. Elle relève et témoigne d'une curiosité intellectuelle toute humaniste : deviner la psychologie des personnages, rendre compte des situations sociales ou des préoccupations éthiques du temps.

Le portrait en son lieu : la relation au livre

Inscrit dans l'espace du livre, le portrait y sert un double dessein : la visée de l'ouvrage proprement dit mais aussi le projet éditorial qui lui donne naissance. Ordonné au livre, le portrait ne s'y inscrit pas toujours seul. Il s'accompagne parfois de sa glose, qui obéit à une rhétorique codifiée. Élément de cet espace d'échanges qui se crée au XVI^{ème} siècle – le paratexte – le portrait participe de ses jeux savants.

1. Les finalités de l'insertion du portrait dans le livre

Élément visuel, le portrait recèle une force d'évidence et une force d'attestation. Ce double pouvoir – montrer, témoigner – sert des visées différentes selon l'ouvrage dans lequel il s'inscrit. Toutefois, qu'il serve un dessein de connaissance ou une stratégie de propagande, le portrait est toujours considéré comme agissant : de signalétique, l'image s'est faite efficace. Elle entend agir sur un lecteur et par là même satisfaire aux goûts du temps qui le façonnent.

Robert Brun⁶⁹, suivi en cela par Jules Lieure⁷⁰, décèle au XVI^{ème} siècle un appétit nouveau pour l'apparence propre des choses et des êtres. Ce désir de fidélité au réel assigne au portrait gravé une fonction documentaire, voire didactique. Rapporté aux morts illustres, et particulièrement antiques, ce désir devient un intérêt d'histoire, soutenus par des témoins approuvés : les intailles. La numismatique est en effet considérée comme une source iconographique privilégiée des auteurs antiques. Notre corpus compte un certain nombre de portraits de morts illustres. Le dispositif de représentation est de fait invariable : un profil enchâssé dans une médaille. Ainsi de Suétone, dans une édition de Jean

⁶⁹ BRUN, Robert. *Le livre illustré en France au XVI^{ème} siècle*. Paris : Félix Alcan, 1930. 336 p.

⁷⁰ LIEURE, Jules. *La gravure en France au XVI^{ème} siècle : la gravure dans le livre et l'ornement*. Paris, Bruxelles : G. Van Oest, 1927. 64 p. et pl.

de Tournes (fiche n° 92). Recourir à ce dispositif, c'est produire un effet d'authenticité. L'archéologie est à l'histoire ce que la philologie est au texte : un moyen d'exhumer le vrai sens, le vrai visage, des choses. Peu importe cependant si l'existence d'une médaille est attestée à la source de la représentation numismatique. L'intention de sérieux documentaire se suffit à elle-même.

Le portrait de Rabelais (fiche n° 103), empruntant à l'iconographie antique est significatif : ce « faux » manifeste (on ne possède aucun portrait véritable de Rabelais) paraît indispensable à une édition des œuvres de l'écrivain au moment même où il fait l'objet de recherches savantes. Le portrait témoigne donc d'un souci documentaire, même s'il ne l'honore pas, et du désir de satisfaire la curiosité historique des lecteurs du temps, même s'il les trompe.

Dans le cas du Marc Aurèle (1570, fiche n° 105), d'Esopé (1571, fiche n° 107) et de César (1576, fiche n° 116), la garantie d'authenticité de la médaille ne suffit plus. Le portrait numismatique vient à l'appui d'un court texte biographique : c'est une pièce nécessaire mais non pas suffisante à la connaissance véridique de l'auteur représenté. L'effet documentaire est d'autant plus efficient que la technique du graveur vise à représenter la médaille comme s'il l'imitait à partir d'un original, c'est-à-dire à soumettre son art à la reproduction simulée d'une œuvre déjà existante.

L'Epitomé des Rois de France (1546, fiche n° 70) présente un même dispositif : chaque médaillon royal est suivi d'un court texte biographique. La fonction documentaire se lie ici à une fonction mémoriale particulière. Il s'agit de transmettre la totalité d'une généalogie royale, résumant elle-même toute l'histoire de France. Le recueil vise à l'encyclopédisme. Une telle conception prévaut encore en 1579, dans les *Grandes annales* de Belleforest (fiche n° 118). L'annaliste tisse cette longue histoire, qu'il veut merveilleuse d'ancienneté et de continuité. Dans ce dernier cas, la représentation stéréotypée des rois contribue à rendre sensible cet enchaînement sans rupture. La volonté de rendre la tradition familière l'emporte peut-être sur le véritable souci documentaire. Hormis les rois du XVI^{ème} siècle, reconnaissables par des traits caractéristiques bien attestés par l'iconographie du temps, leurs ancêtres sont de simples figures de la royauté. Rythmant l'ouvrage,

ces médailles placées en début de texte, en manière d'initiale qu'elles redoublent, confinent à l'élément décoratif. Supports de mémoire, de par leur lettre et l'ordre même de leur série, elles sont aussi récréation de l'œil.

C'est que la dimension ornementale paraît consubstantielle au portrait gravé dans le livre. Quelles que soient les fins qui lui sont assignées, il délecte autant qu'il instruit ou documente. Certains cas de représentations féminines sont à cet égard significatives : elles semblent à mi-chemin entre l'élément esthétique et la représentation personnelle. Seule la visée de l'ouvrage permet de déterminer leur statut. Les *Trois livres de l'embellissement et ornement du corps humain* (1595, fiche n° 163) présentent en page de titre un portrait de femme parée, en accord avec le contenu de l'ouvrage. S'agit-il d'un portrait générique, celui de la lectrice du beau monde qui suivra avec profit les leçons de l'ouvrage ou d'un élément de décoration, attirant l'œil, aussi peu personnel qu'un satyre ou un *putto* ? Les portraits de la Trica (*La Tricarite*, 1556, fiche n° 84) ou de la maîtresse de Tyard, « l'Ombre de ma vie » (*Erreurs amoureuses*, 1555, fiche n° 83), sont fort semblables à celui de la belle anonyme. Elles échappent toutefois au statut purement ornemental par le dessein même de l'ouvrage qui en fait les inspiratrices du poète. Elles sont au principe de l'œuvre.

Cependant, ces portraits de muses sont rares. Du couple fameux – Laure et Pétrarque – abondamment représenté en tête du *Canzoniere*, c'est l'auteur qui progressivement s'affirme seul. Abondants dans notre corpus, ces portraits d'auteur remplissent à partir des années 1550 une fonction que l'on pourrait qualifier de testimoniale. Ils renseignent sur l'aspect de l'écrivain, le rendent familier au lecteur, mais surtout engagent fermement l'auteur vis-à-vis de son texte. Présent dans son ouvrage, il en répond, et la composition même du portrait le constitue en autorité. Le portrait participe de l'affirmation de l'*ethos* de l'auteur. Cet *ethos* diffère selon les visées mêmes de l'ouvrage. Dans le cas des *observations de plusieurs singularitez et choses memorables, trouvées en Grece, Asie, Judée, Egypte, Arabie, et autres pays estranges, redigées en trois livres* (1554, fiche n° 79), l'ouvrage, richement illustré des « pourtraits » des choses

vues, s'ouvre aussi sur le « pourtrait » du témoin de ces merveilles, Pierre Belon. Celui-ci représenté de trois-quarts, le front barré par des rides profondes, porte son regard loin au-delà du cadre du médaillon. Idéalement âgé de 36 ans, l'auteur est au fort de sa maturité. Réel ou symbolique, l'âge participe de cette autorité qu'il convient d'afficher. En effet, plus le témoin aura de poids, plus il autorisera ce récit de singularités. Le portrait est partie prenante d'un dispositif d'attestation de la vérité du discours. Philibert Bugnyon dans le *Commentaire sur les Ordonnances faictes par le Roy Charles neufiesme* (1567, fiche n° 98) est représenté la plume à la main, traçant des lettres dans un livre largement ouvert. Le geste d'écrire, si fréquent dans les vignettes représentant des moines à l'œuvre, est ici rapporté à une individualité forte (la devise et le nom identifient le personnage) : il signe et scelle un pouvoir sur ses écrits. L'intérêt s'est déplacé du livre à l'auteur, de la matière à son créateur et défenseur : si l'ouvrage est encore le « héros » de la vignette qui orne les *Mercuriales* de Giovanni d'Andrea (1510, fiche n° 2), il s'efface dès les années 1560 derrière la figure de son auteur. Le cas de Baïf est à ce titre intéressant. L'édition posthume des *Mimes, enseignemens et proverbes* de 1597 (fiche n° 164) reprend le portrait qui figurait dans les précédentes. L'imprimeur dans une manière de préface avise le lecteur que la présente édition a été augmentée de pièces de moindre qualité. L'auteur n'a pas eu le temps de les parfaire. Dans ce cas précis de texte fluctuant, sans autorité pour ainsi dire, le portrait fidèlement repris vaut pour caution de l'édition, et semble en répondre. On le voit, le portrait d'auteur est inséparable d'une appropriation nouvelle du texte par celui qui en est à l'origine, mais aussi d'une relation au lecteur plus personnelle. A ce titre, les nombreux cas de profils d'auteur en page de gauche, regardant vers le début de l'ouvrage proprement dit sont significatifs : ils semblent inviter diligemment à la lecture. Ils donnent corps à l'esprit qui va se faire entendre, personnalisent donc le seuil de l'ouvrage et noue une relation forte au lecteur.

Ce pouvoir d'attestation est traditionnellement celui du portrait royal. Dédicataire de l'ouvrage, le souverain en garantit le contenu. L'autorité royale oblitère l'autorité de l'écrivain. Cependant, la relation au lecteur est alors bien différente.

Si le portrait d'auteur établit une relation interpersonnelle inédite, qui relève le plus souvent de l'échange intime et amical, voire de l'admiration enthousiaste, le portrait royal appelle lui la révérence. Quand Joachim Blanchon choisit d'apprendre à ses *Premières Œuvres poétiques* (1583, fiche n° 127) l'image d'Henri III, il entend détourner le pouvoir de l'image royale au profit de l'ouvrage qui l'enchâsse. C'est un moyen d'asseoir ses premières œuvres poétiques, dûment rattachées à ce qu'il y a de plus haut dans le royaume : « Tu vois yci François la visve Portraiture,/Et l'ymage sacrée de ton Royal soleil,(...) ». Carion, quelques décennies plus tôt, aura jugé bon d'insérer un portrait en médaillon de François Ier, comme un sceau apposé à ses *Chroniques* (1546, fiche n° 71).

Ce statut particulier du portrait royal s'affirme surtout dans les dernières décennies du siècle. L'appel à la reconnaissance et à la vénération hante les brochures de propagande. Le portrait est alors instrument de luttes partisans et comme tel engagé dans un « combat d'images » significatif. C'est toujours l'efficacité postulée de l'image royale qui est en jeu. Cette efficacité se prouve *a contrario* par l'usage qui en est fait pour promouvoir des héritiers au trône d'Henri III. Dans sa brochure *De la succession du droict et prerogative de premier Prince du sang de France, deferée par la loy du Royaume, a Monseigneur Charles de Bourbon* (fiche n° 153), Zampini présente un portrait du cardinal Charles de Bourbon. Le lecteur est invité à avoir un rapport particulier à cette image, de révérence, voire d'allégeance : « Icy est le pourtraict, la semblance, et image/De nostre Roy bening et gracieux:/Sus qu'un chacun luy voyse faire hommage,/Car le grand Roy l'a envoyé des Cieux ». L'effigie du cardinal, en passe de devenir royale aux dires du chroniqueur, est confiée à cet instrument idéal de circulation et donc de popularisation qu'est le livre. Le souci du détail caractéristique, qui fondera une iconographie reconnaissable du souverain, est manifeste. Le curieux toupet du cardinal serait ainsi appelé à devenir un élément stylisé d'individualisation, comme pouvait l'être le nez de François Ier. A la même date, une brochure anonyme de défense et illustration de la maison de Guise et de Lorraine présente un portrait du duc de Mayenne, rival d'Henri III (fiches n° 151 et 154). Sa facture et sa composition l'apparentent de fort près aux portraits du Valois. Le duc de Mayenne,

souverain imaginaire en attente de sacre ? Le pouvoir du portrait autorise la substitution, le temps d'un regard.

Etroitement lié aux finalités de l'ouvrage, suscitant chez les lecteurs un effet concerté, le portrait semble donc servir un dessein d'auteur. A cet égard, l'on a pu voir dans certains cas qu'il assoit l'autorité nouvelle de l'écrivain et en exalte la conscience « héroïque ». Cependant, ce dessein d'auteur se tempère d'un dessein d'éditeur. En effet, autant qu'à la matière de l'œuvre, le portrait semble soumis à un projet éditorial qui renforce ou contrarie les finalités précédemment esquissées.

2. Le projet éditorial

Au regard de l'éditeur⁷¹, le portrait gravé s'inscrit dans une double série d'impératifs : impératifs de composition de la page et du livre mais aussi impératifs de vente et de réclame. Quelle place le portrait tient-il alors dans une stratégie éditoriale qui conforte la continuité et donc la reconnaissance propre d'un éditeur, voire celle d'un auteur, et qui répond également au désir de nouveauté du lecteur ? Autrement dit, dans quelle mesure révèle-t-il l'existence et l'importance de l'exercice du choix éditorial ?

Le renouvellement des bois gravés est assez lent au cours du siècle. La facture de nombreuses vignettes trahit une esthétique encore médiévale. Sur l'image qui orne l'*Introductio Physica* (1535, fiche n° 44) et l'ouvrage de Boèce (*Boetii severini de Divisionibus et diffinitionibus libri singuli*, 1535, fiche n° 45), Aristote disserte avec une allégorie de la philosophie naturelle coiffée d'un hennin. A l'arrière-plan, un château crénelé ferme l'horizon. Les plis des étoffes sont raides et cassants. Or, dans le cas du livre de Boèce, la vignette apparaît au verso d'une page de titre aux ornements renaissants : candélabres, *putti* ailés, colonnes composent une page résolument ouverte au nouveau répertoire décoratif. Cette distorsion stylistique

⁷¹ Nous sommes bien conscientes qu'au XVI^{ème} siècle, le statut professionnel d'éditeur n'existe pas. Il n'en reste pas moins que des personnes aussi différentes qu'un marchand-libraire, un universitaire, un auteur voire un imprimeur peuvent assumer une activité éditoriale. C'est l'exercice de cette activité que nous tentons de caractériser dans les pages qui suivent.

entre le bois gravé et la décoration générale de l'ouvrage se retrouve dans les éditions successives d'ouvrages du cardinal Caietanus (fiches n° 38, 58, 64). Entre 1530 et 1541, la vignette figurant un moine ou un saint au travail ne connaît que peu de modifications. Si la cellule a des allures de cabinet, l'image matricielle reste celle du religieux traçant son œuvre à la plume, recueilli et effacé, comme dépersonnalisé. Cependant, la typographie évolue au cours de cette décennie : aux caractères gothiques du premier titre se substituent les capitales romaines, plus lisibles. Éléments décoratifs, composition de la page de titre et caractères semblent donc se renouveler plus rapidement que les bois gravés. Les vignettes n'échappent pas seules à l'impératif de nouveauté qui commande aux rééditions : les portraits eux-mêmes, récemment apparus, demeurent souvent immuables. La réédition à un an d'intervalle des *Observations* de Pierre Belon (fiches n° 79 et 81), chez le même éditeur, est l'occasion de renouveler lettrines et encadrements, mais non le portrait de l'auteur.

Élément pérenne de rééditions successives, le portrait gravé peut cependant prendre des significations différentes selon le contexte dans lequel il s'insère. Le portrait de César qui orne l'édition des *Commentaires* traduit par Blaise de Vigenère, Chez N. Chesneau et J. Poupy (1576, fiche n° 116), est repris tel quel dans l'édition d'Abel L'Angelié, en 1584 (fiche n° 131). Toutefois, dans ce dernier ouvrage, le portrait de César, un profil numismatique d'une facture assez grossière, se retrouve affronté au portrait d'Henri III (fiche n° 132). Représenté de trois-quarts, et comme sorti de la médaille qui l'enserme, le roi possède un intense effet de présence. La facture est soignée, les traits finement dessinés. La différence de traitement artistique des deux personnages éclate avec force : aux côtés d'un bois déjà ancien, que l'on n'a pas jugé bon de renouveler, on place un bois manifestement plus récent et peut-être gravé pour la présente édition. On le voit : si le portrait de César demeure inchangé, le livre, lui, se transforme et jette une lumière nouvelle sur ce bois réemployé. Au « vif » du portrait d'Henri III, contemporain et dédicataire de l'œuvre s'oppose l'effigie du général antique, ombre de la grandeur du présent souverain. La mise en page choisie par l'éditeur est éloquente : le profil de César tourné vers la droite semble désigner Henri III

comme son successeur direct dans la gloire. S'effectue ainsi sous les yeux du lecteur comme une *translatio imperii et gloriae* par la simple composition du livre. La symétrie entre les deux portraits affrontés est en fait discrètement dissymétrique : si César regarde Henri III, celui-ci ne regarde que le lecteur. Le roi est donc le lieu de conjonction des regards (de César, du lecteur), centre et terme de toute gloire présente. La troisième édition des *Commentaires* recensée dans notre corpus (1589, fiche n° 152) réemploie le portrait de César, sans vis-à-vis royal. La permanence du bois gravé s'accompagne là encore de changements de composition. La taille de l'ouvrage (un in-folio) diffère en effet nettement de celle des éditions précédentes (des in-quarto). Afin de proportionner le portrait aux dimensions inédites de la page, l'éditeur a pris soin de le faire suivre d'une inscription latine reproduisant l'épigraphie monumentale romaine.

Les choix éditoriaux qui commandent à l'emploi d'un bois gravé ont partie liée avec le genre de l'ouvrage. L'étude chronologique de l'apparition du portrait a révélé que les ouvrages de théologie et de droit ne s'ouvraient que lentement au portrait proprement dit. Le maître professant à ses disciples ou le moine à l'étude sont de commodes vignettes signalétiques de la matière traitée. Le besoin d'une individualisation de l'auteur ne se fait pas sentir. Religieux ou docteurs en droit appartiennent à des corps. Leur œuvre s'inscrit dans la continuité de celle de leurs prédécesseurs et sera à son tour reprise ou prolongée. Il s'agit d'une contribution individuelle mais désintéressée, impersonnelle presque, à un bien commun. Le juriste Du Moulin, sujet d'un beau portrait dans *La Première partie du Traicté de l'origine, progres et excellence du Royaume et monarchie des François, et Couronne de France* (1561, fiche n° 95), fait exception dans notre corpus. Encore n'est-il pas nommé mais s'efface-t-il tout entier derrière l'impersonnelle devise : « VERITAS VINCIT ». Rien de semblable dans les ouvrages religieux. Le tardif Sixte V de l'*Oraison* prononcée par Antoine Muret (1585, fiche n° 141) échappe au temps et à toute évolution stylistique, en accord profond avec le genre même de l'ouvrage. Dans le *perpetuum* de la tradition, nul besoin impérieux de changement de représentation, d'autant plus que le pape est rien moins qu'une personne singulière, contingente, dont on pourrait se plaire à refléter les traits caducs. Les

ouvrages scientifiques commandent eux des choix éditoriaux bien différents. Mathématiciens, médecins et cosmographes bénéficient du même traitement « héroïque » que les poètes. Héritiers d'un savoir antique qu'ils font revivre, ils font partie du personnel humaniste. Ainsi de Giovanni Francesco Peverone (fiche n° 90) ou de Du Monin (fiche n° 133), glosateur des corps célestes que l'on représente couronné de lauriers et renchérissant à l'envie sur son jeune âge. Les livres de médecine s'ornent de portraits tout aussi précis mais sans apparat. La vertu du diagnostic semble réagir sur le traitement des faces. Les ouvrages de poésie requièrent particulièrement une telle personnalisation de l'auteur. Le statut de poète s'est modifié : fort du modèle de Pétrarque, couronné de son vivant au Capitole (en 1341), les poètes français du XVI^{ème} siècle aspirent à une gloire individuelle. L'édition accompagne et soutient cet élan. La convenance du portrait au genre de l'ouvrage culmine dans deux éditions posthumes de Ronsard, *Le Discours des misères de ce temps* et les *Hymnes* (1587, chez Gabriel Buon). Dans le premier cas (fiche n° 147), le costume que revêt le poète est contemporain. C'est le Ronsard pris dans l'actualité et les batailles de son temps qui est représenté. Au contraire, le portrait qui introduit aux *Hymnes* (fiche n° 146) montre un poète lauré, compagnon des muses et du Parnasse, « contemporain » de cette Antiquité dont il a fait revivre les formes poétiques. Ce n'est donc pas le caractère seyant ou esthétique du costume qui importe mais sa parfaite adéquation au projet éditorial. Il y a un *decorum* du portrait.

Si les genres éditoriaux semblent commander à des types de représentation particuliers, il est plus difficile de rapporter l'emploi de bois gravés à un marchand-libraire précis. Certes, Jacques Giunta, spécialisé dans les ouvrages religieux et juridiques, emploie exclusivement des vignettes anonymes. Jean de Tournes, attentif aux gloires humanistes, signe lui aussi des ouvrages à la facture reconnaissable : une page de titre aérée où figure dans une médaille parfaite le portrait de l'auteur à l'antique. Dans ce dernier cas, le choix de l'imprimeur, détenteur des bois, est directement fonction d'un dessein éditorial caractérisé et reconnaissable. Toutefois, l'apparition du portrait véritable au fil du siècle rend malaisé son association aux ouvrages d'un marchand-libraire déterminé. En effet,

le portrait individué s'attache avant tout aux œuvres d'un auteur particulier, par-delà les changements d'éditeur. Ainsi, le portrait de Philibert Bugnyon reste inchangé dans l'édition du *Commentaire sur les ordonnances* chez Claude Ravot (Lyon, 1567, fiche n° 98) et dans celle des *Loix abrogées* chez Benoist Rigaud (Lyon, 1572, fiche n° 113). De la même façon, le portrait de Du Tronchet (fiches n° 109, 114, 155, 162) reste immuable à travers les éditions lyonnaises et parisiennes de ses différentes œuvres. Outre la difficulté de graver des bois nouveaux pour un même auteur, l'on peut voir dans cet usage un souci d'engager plus fortement le lecteur à un écrivain. Il en retrouve le visage, et comme la signature iconographique, d'un marchand-libraire à l'autre. Le portrait serait ainsi le gage d'une continuité auctoriale plutôt qu'éditoriale.

Le portrait d'auteur n'est pourtant pas seul à figurer dans les livres. Il est une place pour d'autres fonctions : commentateur, traducteur. Là encore, le choix de représenter les différentes vocations humanistes ressortit d'un projet éditorial bien défini. Les *Œuvres* de Pierre de Ronsard, parues en 1584 chez Gabriel Buon (fiches n° 136 et 137) présentent ainsi un double portrait : celui du poète et celui de son commentateur, Marc-Antoine de Muret. La disposition respective des deux effigies est suggestive. Le portrait de Ronsard précède des vers qui lui sont consacrés et le glosent donc, alors que le portrait du commentateur Muret est au contraire apposé au bas des vers qu'il a écrits en l'honneur du poète vendômois. Une différence de statut s'exprime donc : Ronsard est cette « grandeur » d'où tout découle, Muret est cet auteur secondaire qui signe ce qu'il consacre à un autre. Le dispositif même des portraits distingue l'exégète, représenté de trois-quarts, en habits du siècle, du poète figuré de profil et lauré à l'antique, déjà classique. Le livre différencie les fonctions d'auteur tout en exaltant leur gloire respective et ratifie l'audace du projet éditorial : publier un commentaire des œuvres d'un poète encore vivant. La hiérarchie établie entre Muret et Ronsard, la représentation du poète sous les auspices de l'Antiquité, comme sorti du temps, sont nécessaires à ce dessein. Dans les *Images des dieux des anciens, contenant les idoles, coutumes, cérémonies et autres choses appartenans à la religion des payens* (1581, fiche n° 122) le portrait du traducteur supplante celui de l'auteur. Pragmatique, l'éditeur a

choisi de représenter Du Verdier, auteur déjà connu de la *Prosopographie ou description des personnes insignes* (1572) et des *Diverses leçons* (1580) plutôt que l'Italien Cartari. La notoriété du traducteur écrivain est un gage de bonnes ventes. Ce n'est pas tout. Le choix du portrait du traducteur Du Verdier est à replacer dans le cadre d'une émulation littéraire entre l'Italie et la France. Alliant le talent militaire au talent de plume, Du Verdier peut faire pièce aux critiques traditionnellement adressées à l'encontre d'une noblesse française batailleuse mais ignare. De surcroît, traduisant l'œuvre de Cartari en latin, Du Verdier l'arrache à ses particularités vernaculaires pour l'offrir « ad communem omnium utilitatem⁷² ». Le traducteur confère à l'œuvre une autorité tirée de son propre travail. Le portrait entérine et souligne ce glissement d'autorité de l'auteur au traducteur qui caractérise cette édition des *Images des dieux des anciens*.

L'éditeur confère donc au portrait, au fil du siècle, une fonction rien moins qu'anodine. Il s'inscrit dans une stratégie de publication. Certes, le nombre de bois est inférieur à celui des titres : aucun portrait n'est indissolublement lié à un seul et unique ouvrage. Cependant, il y a moyen d'éclairer le portrait sous des jours différents : par sa disposition dans l'ouvrage, mais aussi par les textes qui lui font écho.

3. La rhétorique du portrait

Dès les années 1550, le portrait peut être accompagné d'une glose : strophe savante ou formule lapidaire. Inscrit dans ce nouvel espace de lecture qu'est le paratexte, le portrait participe de ses conventions éditoriales et rhétoriques. L'œuvre et son auteur y sont contemplés par différents regards extérieurs : imprimeur, amis lettrés, auteurs... Entre enthousiasme et admiration, ils définissent une orientation de lecture. Dans ce dispositif de réflexion sur l'œuvre, l'image de l'auteur peut alors devenir une pièce essentielle.

⁷² CARTARI, Vincenzo. *Les images des dieux des anciens, contenant les idoles, coutumes, cérémonies et autres choses appartenans à la religion des payens, recueillies [sic] premièrement et exposées en italien par le Seigneur Vincent Cartari de Rhege, et maintenant traduites en français et augmentées par Antoine Du Verdier, Seigneur de Vauprius*. Lyon : Barthélémy Honorat, 1581, f. A.

Dans notre corpus, si l'on excepte le cas de Nicolas Bourbon⁷³ (fiche n° 57), la première attestation d'un portrait glosé remonte à 1554. Il s'agit de François Duarenius (fiche n° 80), auteur d'un *Commentarius in lib. XLV Pandectarum, tit. de Verborum obligationibus*. Le profil du juriste est suivi de vers sur l'« imaginem Francisci Duareni Iuriconsulti » : « Ne vultus, Duarene, tuos cum corpore busta/Obruerent, rarae hos praestitit artis opus./A quae venturo mentem delineet avo,/Certior in scriptis extat imago tuis:/Qua post fatalem supremi funeris horam,/Post urnam, et cineris usque superstes eris ». Le portrait ainsi étoffé d'un appendice poétique inédit occupe le verso de la page de titre. Sa contemplation devient une étape dans le parcours de lecture. A ce titre, le paradoxe exprimé dans les vers cités - l'image qui satisfait la curiosité mais déçoit la connaissance véritable - devient rapidement un lieu commun de la rhétorique du portrait, savouré comme tel par le lecteur averti. On retrouve ce déni du portrait dans les vers apposés à l'effigie de Du Tronchet (*Lettres missives et familières*, 1591, fiche n° 155) : « (...) Ainsi ce Secretaire heureusement appris,/Non point par ce pourtrait,/mais par l'œuvre excellente/Qui figure l'esprit que la plume presente/Vivra encor qu'il meure, en honneur et en prix ». Quoique invité dans le livre, le portrait reste apparemment soumis à une stricte hiérarchie : dans cet espace où le sens intellectuel prédomine, il ne présenterait qu'un miroir déformé de l'auteur. Si le paratexte peut être conçu comme un seuil, une préparation autant qu'une propédeutique à la lecture de l'œuvre véritable, le portrait, lui, conduirait le lecteur au seuil de la connaissance de l'auteur. Il est une première étape, insuffisante, qui appelle son complément nécessaire : la révélation de l'esprit qui gît au secret des écrits.

L'insatisfaction a ses codes, de même la louange. L'édition citée supra des *Lettres* de Du Tronchet fait entendre une voix contradictoire. Nicolas Vigner, procureur, rend justice au portrait : il posséderait la même efficacité que le visage vivant, le même pouvoir sur les cœurs (« je contemple un visage ouvert et gracieux,/ toute

⁷³ Le portrait de profil de l'auteur écrivant est suivi d'un distique en grec, puis de sa traduction en latin. Ces vers ne glosent pas le portrait mais vantent l'excellence des connaissances linguistiques de Bourbon.

doute effaçant de cœur malicieux,/ Rendant par son portrait de sa valeur exemple »). La contemplation du portrait en actualise les vertus : le lecteur est invité à une lecture guidée de ses caractéristiques. Les strophes adjointes au portrait sont ainsi un procédé emphatique. Elles attirent l'attention sur l'image, même en la déniait, et guident d'une certaine façon sa réception. Ainsi, le quatrain du poète Saluste du Bartas apposé au bas du profil lauré de Du Monin (fiche n° 133) exalte la jeunesse du savant : « Quel Torrent, quelle Mer, quel Gouffre de science !/Ce qu'en leur sage Hyver le grand stagyrien,/Hippocrate, Platon, et le Meonien/Ont sceu, MONIN le sçait sur l'Avril de l'enfance ». Le lecteur peut alors faire retour sur l'image, rendu plus attentif au caractère juvénile de l'auteur, représenté imberbe. On ne se contente pas de montrer l'auteur au lecteur, on le lui *présente*. Cette présentation se fait dans des langues multiples. Les offrandes versifiées peuvent être composées en grec, comme dans le cas des *Observations* de Belon (fiche n° 79), cité *supra*, en latin ou en français. C'est un humanisme polyglotte qui s'invite dans le livre et rattache son auteur à une communauté d'érudition. Le portrait participe alors pleinement des échanges qui constituent et animent le paratexte, véritable chambre d'échos d'une sociabilité lettrée.

Le personnage représenté est souvent associé à une devise, comme on l'a vu⁷⁴. Ce procédé le rapproche de l'emblème, fort en vogue depuis l'*Emblematum liber* d'Alciat (1531). Le jeune Du Verdier de la *Prosopographie* (1573, fiche n° 111) s'inscrit dans un cadre dont chaque élément développe la devise, *Et Marti et Minervae*. Le double dessein héroïque de l'auteur – exceller aux armées comme dans un *studiolo* – se devine à l'alliance d'un guerrier et d'une muse. Philibert Bugnyon se fend d'un sonnet sur cette devise, en regard du portrait. Il est intéressant de remarquer que l'édition des *Diverses leçons*, plus tardive (1580, fiche n° 120), démonte partiellement cette structure allégorique. Le portrait de Du Verdier a été actualisé. Sept ans ont passé : l'âge a été corrigé, le riche encadrement abandonné, et la devise changée (« ENVIE DE VOIR TARD »). Toutefois, un certain Guillaume Paradin n'en appose pas moins à ce portrait de nouvelle facture un poème qui reprend la précédente devise : « In nobil. Viri

Antonii Verderii, symbolum hoc, Et marti et Minervae ». Celle-ci était en effet plus propice au commentaire ingénieux, de type emblématique. On le voit, le portrait peut être l'élément d'un jeu culturel et d'une émulation littéraire. Paradin glosant l'ancienne devise de Du Verdier répond à Bugnyon. Il s'essaie à une variation sur le même sujet. Bugnyon, juriste, voit en Mars et Minerve la force et la justice également nécessaires au bon gouvernement. Paradin choisit, lui, de parler de Muses plutôt que de Minerve, filant une autre opposition traditionnelle : les charmes de l'*otium*, où l'on s'adonne à la poésie, et les fureurs du temps de guerre. D'un ouvrage à l'autre, le portrait crée des échos.

Les poèmes-commentaires sont le plus souvent signés. Ils font apparaître des connivences intellectuelles et parfois affectives, esquissent un cercle dont ferait partie l'auteur. Les ouvrages du médecin Laurent Joubert se gonflent ainsi des contributions poétiques de ses élèves et de ses condisciples, tel Vincent Pelliceri. Son effigie nourrit un commentaire sans fin, perpétuellement repris par une main nouvelle. Du Monin, déjà rencontré, est associé au cercle de Du Bartas, auteur du quatrain apposé au bas de son portrait. Ce nom prestigieux lui est une seconde couronne, de bien plus de poids que les lauriers qui lui enserrant le front. Un échange s'instaure dans l'ouvrage, on s'entreloue : au quatrain de Du Bartas répond la dédicace élogieuse de Du Monin. Le portrait participe d'un petit rituel de reconnaissance. L'édition du *Phénix*, conservée à la Bibliothèque nationale de France⁷⁵, présente un nouveau portrait de Du Monin, de trois-quarts, toujours couronné de lauriers. Il a gagné en force de vie, et en autorité. Nulle trace des vers de Du Bartas ou d'une quelconque allusion au grand poète. La dédicace nous renseigne : Du Monin s'adresse à Charles de Bourbon, signataire de l'édit de l'Union (1585) et prétendant des Ligueurs en cas de vacance du trône. Le mathématicien est sorti du cercle du protestant Du Bartas, zéléteur d'Henri IV... et l'éditeur met à jour le portrait de l'auteur, afin de rompre avec l'ouvrage précédent. Choisir un portrait, ce peut être aussi choisir une constellation d'affinités et de recommandations plus ou moins pérennes.

⁷⁴ Voir partie 3, 4 du présent mémoire.

⁷⁵ DU MONIN, Jean-Edouard. *Le Phoenix de Jan-Edouard Du Monin*. Paris : G. Bichon, 1585.

La facture de certains portraits témoigne de l'appartenance à un réseau d'amitiés littéraires. Il existe des portraits que l'on peut dire « fraternels ». Ainsi de Pontus de Tyard (fiches n° 84, 87, 91), Ronsard (fiches n°137, 146, 147) et Baïf (fiche n° 164) dans notre corpus. Ces trois membres de ce qu'on n'appelle pas encore la Pléiade sont représentés à l'antique, de profil, jusque très tard dans le siècle (1597 pour Baïf), quand la formule de trois-quarts s'est depuis longtemps imposée. C'est qu'ils font partie du même cercle, occupé à la redécouverte des formes littéraires antiques. A ce commun travail se joint l'amitié, vertu romaine cultivée comme telle par ces zéloteurs des traditions classiques. La connivence établie entre auteurs s'ouvre au lecteur. Les préfaces et épîtres liminaires s'adressent souvent en effet au « diligent lecteur », à « l'Ami lecteur ». Dans l'édition posthume des *Mimes, enseignemens et proverbes* de Baïf, l'éditeur retrace les agissements particuliers qui ont conduit à cette nouvelle publication augmentée. Le rôle d'un ami diligent, commun à l'auteur et au rédacteur de cette préface, s'est avéré essentiel. Par-delà les conventions de ce petit scénario de publication, s'affirment l'importance d'un réseau interpersonnel et comme une égalité des voix – auteur, éditeur, ami, lecteur-oeuvrant à l'existence du livre. Baïf mort est une perte commune au lecteur et à ses amis lettrés. S'esquisse alors comme une chaîne d'amitiés dont le lecteur serait le dernier maillon.

La relation magistrale qui prévalait au début du siècle se mue ainsi en relation de complicité et d'intimité. Le portrait de l'auteur vient à l'appui de cette transformation éditoriale. Donnant à voir l'auteur en la vérité de son âge, dans ses particularités physiques, le portrait crée une relation inédite avec le lecteur. Il l'invite dans le livre. En effet, souvent de trois-quarts, le portrait « cherche » les yeux du lecteur. L'un et l'autre surgissent simultanément, en miroir. La fréquence des représentations d'auteur, au fil du siècle, atteste bien de ce jeu de reconnaissance réciproque. Au fond, le portrait s'inscrit dans un dispositif rhétorique de persuasion : on compte agir sur le lecteur, non dans le sens d'un éblouissement esthétique mais dans celui d'une adhésion à la matière de l'ouvrage. Cette relation interpersonnelle entre un auteur et un lecteur est donc très différente

de celle postulée par les recueils de portraits. Dans la lignée du *Musée* de Paolo Giovio, Thevet propose en 1584 des *Pourtraits et vies de hommes illustres Grecs, Latins et Payens*⁷⁶ (fiche n° 139). Face à cette galerie de grands morts, le lecteur devient spectateur. La facture des portraits est en effet particulièrement soignée : il s'agit de puissants burins, donnant aux personnages un relief et une présence inédits. De dimension monumentale, ces portraits paraissent des morceaux de bravoure, légendés par un récit biographique conventionnel. Le lecteur n'est pas engagé dans une relation de reconnaissance de l'individu représenté : il est au spectacle des gloires passées. Sensées reproduire fidèlement des sculptures, des tableaux ou des médailles, ces portraits tendent de fait à l'autonomie d'une œuvre. Le portrait totalise la *Vie* qu'il illustre ; celle-ci ne fait qu'en développer les particularités. La lecture s'en trouve changée : elle parcourt des stations éloquentes et muettes, jouant des reconnaissances culturelles. La puissance d'illusion, le goût de la mise en scène caractérisent cette « gravure d'histoire », dont la glose est le moindre des intérêts. Ebloui, le lecteur n'entre pas en dialogue avec le vif d'un esprit, mais se délecte d'un théâtre d'ombres.

⁷⁶ THEVET, André. *Pourtraits et vies des hommes illustres Grecs, Latins et Payens. Recueillis de leurs tableaux, livres, médailles antiques et modernes*. Paris : veuve I. Kervuert et Guillaume Chaudière, 1584.

Conclusion

L'apparition du portrait dans le livre est à entendre dans un double sens : la lente affirmation du portrait comme représentation intentionnelle et individualisée, et l'occupation nouvelle d'un espace au sein de l'ouvrage. Ces deux aspects sont indissociables. L'emplacement d'une vignette signalétique n'est pas le même en effet que celui d'un médaillon identifié. La première figure le plus souvent sur la page de titre et présente l'ouvrage, quand le second s'insère volontiers entre cette première page « commerciale » et le début du texte proprement dit. Si le portrait accompagne les recherches sur la composition du livre, il est difficile de déterminer son rôle dans les choix adoptés. Réorganise-t-il le texte autour de son apparition ou tire-t-il profit d'une disposition générale à aérer la page comme à préparer de plus en plus longuement l'entrée dans le livre ? Autrement dit se crée-t-il activement un espace au sein du livre ou n'est-il qu'une pièce dont l'insertion est pensée après-coup ? Il est impossible de trancher dans le cadre de notre étude. Sa facture reflète toutefois les modes ornementales qui régissent la composition des pages. La médaille sobre coïncide avec une mise en page épurée, faisant largement sa part au blanc. Le médaillon au lourd encadrement de *putti*, satyres ou guirlandes entre lui en écho avec l'image du livre comme monument ou comme reflet de la *varietas* chère aux humanistes.

Élément de composition du livre et de la page, le portrait ne peut être considéré comme potentiellement autonome, quand bien même sa facture serait d'une grande qualité. Il n'y a pas de tension entre un devenir artistique indépendant du portrait et son insertion dans le livre. La question porte davantage sur la nature des liens qui unissent le portrait à l'ouvrage où il figure. Il semble en effet au vu de notre corpus que l'on passe d'une relation assez lâche – celle qui unit une vignette à un ouvrage – à une relation plus réfléchie, plus étroite entre le portrait et l'œuvre qui l'accueille. Nombre de vignettes sont interchangeable. Hormis une concession au genre de l'ouvrage, la nécessité d'employer telle ou telle image reste assez faible. Le moine à sa table, le savant devant son planisphère, le maître en chaire signent des types d'ouvrages déterminés mais non l'œuvre singulière d'un auteur. Au

contraire, le portrait individualisé tisse des liens plus serrés au livre. On a vu la relation de convenance – de *decorum* – entre le texte et l’image. Billon en habit militaire s’accorde profondément à son ouvrage le *Fort inexpugnable de l’honneur du sexe féminin*. Il file la métaphore du titre par les éléments de son costume. L’image de l’auteur est ici construite en fonction du contenu de l’œuvre. Dans le cas de plusieurs ouvrages, le portrait peut fédérer visuellement l’œuvre d’un auteur. Doté d’un visage singulier et reconnaissable, celui-ci donne une unité à ses créations. Finalement, le portrait manifeste, outre la promotion nouvelle du statut d’écrivain (même si celle-ci est plus souvent une convention littéraire qu’une réalité), l’appropriation du livre par son auteur.

La présence du portrait dans l’ouvrage redouble d’une certaine manière l’effort d’adresse au lecteur que l’on observe au cours du siècle. Celui-ci est sollicité par le regard qui se pose sur lui, engagé dans une relation particulière de reconnaissance, voire de connivence. Bien plus, le portrait par sa disposition sur la page, par les jeux de rapprochement qui s’esquissent entre les différents éléments du livre invitent non seulement à une petite herméneutique savante du caractère représenté mais également à une lecture dynamique. Le cas des portraits affrontés de César et de Henri III étudié précédemment en est un bon exemple⁷⁷. Placé avant le début du texte, le portrait équivaut à une personnalisation de la prise de voix. Inséré dans un paratexte abondant et dédié à la louange de l’auteur, le portrait souligne les particularités de cet espace de sociabilité littéraire codée. On le voit, le portrait est au confluent de deux cultures : culture visuelle, qui commande à la conception de la page depuis le choix des caractères typographiques jusqu’à l’image, et culture orale qui fait encore du texte une conversation avec le lecteur⁷⁸.

Ce mode de lecture diffère de celui des recueils. Un ouvrage comme celui de Thévet⁷⁹ assigne avant tout au lecteur un rôle de contemplation. Le recueil est un *compendium* des gloires mémorables et des arts. La gravure, en reproduisant des œuvres d’art authentifiées, les remplace en quelque sorte. Elle en est le *medium* par

⁷⁷ Voir partie 4, 2.

⁷⁸ FUMAROLI, Marc. La conversation. In NORA, Pierre (dir.). *Les France. 2, Traditions*. [Paris] : Gallimard, 1992, p. 681-741. (Les Lieux de mémoire ; 3).

⁷⁹ THEVET, André. *Pourtraits et vies des hommes illustres Grecs, Latins et Payens. Recueillis de leurs tableaux, livres, médailles antiques et modernes*. Paris : veuve I. Kervuert et Guillaume Chaudière, 1584.

excellence. C'est dès lors la relation spectaculaire qui s'impose. Portraits d'hommes célèbres, et non pas seulement d'auteurs, ces images de célébrités ne sont pas dans un rapport d'autorité ou d'appropriation à l'égard du texte qui les glose. Ce n'est pas leur voix qu'on entend, mais celle de leur chroniqueur Thévet. L'important dès lors est avant tout de donner un relief, un effet de présence stupéfiant à ces grands défunts. Le livre devient un « musée imaginaire » et portatif.

A ce titre, il est intéressant de noter que le burin employé est un moyen d'expression indépendant. Il a d'emblée une existence autonome par rapport au livre, contrairement au bois gravé. Il contribue donc à « détacher » potentiellement la gravure du livre, par la perfection artistique de sa facture comme par la conscience de ses particularités techniques de réalisation. La gravure sort d'ailleurs peu à peu de l'anonymat. Alors que les graveurs sur bois ne signent qu'exceptionnellement leur travail, les graveurs sur cuivre de la fin du siècle accèdent à la reconnaissance de la signature. Un nouvel héros jusqu'alors oublié du personnel humaniste s'invite dans le livre : ce n'est ni l'auteur, ni l'imprimeur, mais le graveur.

Bibliographie

1. Histoire de l'estampe

BERSIER, Jean-Eugène. *La gravure : les procédés, l'histoire*. Paris : Berger-Levrault, 1984. 430 p.

COURBOIN, François. *La gravure française : essai de bibliographie*. Paris : M. Le Garrec, 1927-1928. 2 vol.

COURBOIN, François. *Histoire illustrée de la gravure en France : des origines au XIX^{ème} siècle*. Paris : Le Garrec, 1923-1926. 4 vol.

DACIER, Emile. *La gravure française*. Paris : Librairie Larousse, 1944. 182 p.

DU PASQUIER, Jacqueline. *Estampes et miniatures*. Genève, Paris, Munich : Nagel, 1975. 64 p.

GRIVEL, Marianne. La représentation du pouvoir : les portraits gravés du roi Henri II. In *Henri II et les arts*. Actes du colloque international, Ecole du Louvre et Musée National de la Renaissance, Ecoen, 25, 26 et 27 septembre 1997. Paris : Ecole du Louvre, 2003. p 31-52.

HERBET, Félix. *Les graveurs de l'Ecole de Fontainebleau*. Paris : Impr. de M. Bourges, 1896-1902. 5 fasc.

LARAN, Jean. *L'estampe*. Paris : PUF, 1959. 429 p. et album de pl.

LIEURE, Jules. *L'école française de gravure : des origines à la fin du XVI^{ème} siècle*. Paris : La Renaissance du livre, 1928. 190 p.

LIEURE, Jules. *La gravure en France au XVI^{ème} siècle : la gravure dans le livre et l'ornement*. Paris, Bruxelles : G. Van Oest, 1927. 64 p. et pl.

MELOT Michel, et al. *L'estampe*. Genève : Skira, 1981. 285 p.

RONDOT, Natalis. *Les graveurs sur bois à Lyon au XVI^{ème} siècle*. Paris : G. Rapilly, 1898. 115 p.

ROUIR, Emile. *La gravure des origines au XVI^{ème} siècle*. Paris : Somogy, 1971. 256 p.

2. Histoire du livre illustré

L'estampe et le livre illustré. *Histoire de l'art*, décembre 1999, n° 45, 141 p.

Le livre illustré italien au XVI^{ème} siècle, texte/image : actes du colloque organisé par le « Centre de recherche Culture et Société en Italie aux XV^{ème}, XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles » de l'université de la Sorbonne nouvelle, 1994. Paris : Klincksieck, 1999. 316 p.

Le livre et l'image en France au XVI^{ème} siècle : colloque international, Paris, 17 mars 1988, organisé par le Centre V. L. Saulnier. Paris : Presses de l'ENS, 1989. 177 p. (Cahiers V. L. Saulnier ; 6).

Le livre dans l'Europe de la Renaissance : actes du 28^{ème} colloque international d'études humanistes de Tours, 1985. Paris : Promodis, 1988. 587 p.

BRUN, Robert. *Le livre illustré en France au XVI^{ème} siècle*. Paris : Félix Alcan, 1930. 336 p.

BRUN, Robert. *Le livre illustré à la renaissance* : étude suivie du catalogue des principaux livres à figures du XVI^{ème} siècle. Edition révisée. Paris : A. et J. Picard, 1969. 329 p.

CHATELAIN Jean-Marc, PINON Luc. Genres et fonctions de l'illustration au XVI^{ème} siècle. In MARTIN, Henri-Jean. *La naissance du livre moderne (XVI^{ème} - XVII^{ème} siècles)*. Paris : Cercle de la librairie, 2000. p. 236-271.

CHARTIER, Roger, et al. *Nouvelles études lyonnaises*. Genève, Droz, 1969. 252 p.

MARTIN Henri-Jean, CHARTIER Roger (dir.). *Histoire de l'édition française* : le livre conquérant, du moyen-âge au milieu du XVII^{ème} siècle. Paris : Cercle de la Librairie, 1982. 629 p.

MELLOT, Michel. *Histoire d'un art, l'illustration*. Genève : Skira, 1984. 271 p.

ROUDAUT, François. *Le livre au XVI^{ème} siècle* : éléments de bibliologie matérielle et d'histoire. Paris : Honoré Champion, 2003. 206 p.

VAGANAY, Hugues. Le livre à Lyon au seizième siècle. In *Le Livre à Lyon des origines jusqu'à nos jours*. Lyon : Cercle des relations intellectuelles, 1933. 64 p.

3. Le portrait dans le livre

ADHEMAR, Jean. André Thevet, collectionneur de portraits. *Revue archéologique*, juillet-septembre 1943, n°20.

DUPLESSIS, Georges. *De la gravure de portrait en France*. Paris : Rapilly, 1875. 158 p.

EICHEL-LOJKINE, Patricia. *Le siècle des grands hommes. Les recueils de vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^{ème} siècle*. Louvain, Paris, Sterling : Peeters, 2001. 447 p.

PRINET, Jean. *Le portrait gravé en France*. Paris, Calavas, [1941]. 8 p. et pl.

RENOUVIER, Jules. *Des portraits d'auteur dans les livres du XV^{ème} siècle*. Paris : A. Aubry, 1863. 23 p.

ZAPPELLA, Giuseppina. *Il ritratto nel libro italiano del cinquecento*. Milano, Editrice Bibliografica, 1988. 2 vol.

4. Le portrait dans l'art : peinture, dessin, miniature

BOUCHOT, Henri. *Les portraits au crayon des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle conservés à la Bibliothèque nationale*. Paris : H. Oudin, 1884. 412 p.

CAMPBELL, Lorne. *Portraits de la Renaissance : la peinture des portraits en Europe aux XIV^{ème}, XV^{ème} et XVI^{ème} siècles*. Paris : Hazan, 1991. 289 p.

DIDI HUBERMAN, Georges. Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : la légende du portrait « sur le vif ». In *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, t. 106, n°2, 1994, pp. 383-432.

DIMIER, Louis. *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI^{ème} siècle*. Paris : G. van Oest, 1924. 3 vol.

FRANCASTEL, Galiene, FRANCASTEL, Pierre. *Le Portrait : 50 siècles d'humanisme en peinture*. Paris : Hachette, 1969. 208 p.

GOMBRICH, Ernst. *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*. Nouv. éd. révisée. Paris : Gallimard, 1996. 385 p.

MÜNTZ, Eugène. *Le Musée de portraits de Paul Jove, contributions pour servir à l'iconographie du Moyen âge et de la Renaissance*. Paris : Impr. nationale, 1900. 95 p.

POMMIER, Edouard. *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*. Paris : Gallimard, 1998. 508 p.

POMMIER, Edouard. Le portrait du pouvoir : de la norme à la réalité, in *Les portraits du pouvoir : Actes du colloque organisé à la Villa Médicis à Rome du 24 au 26 avril 2001*. Paris : Somogy Editions d'art, 2003, pp. 3-17.

POPE-HENNESSY, John. *The portrait in the Renaissance*. New York : Princeton University Press, 1979. 348 p.

SCHIDLOF, Léo. *La miniature européenne aux XVI^{ème}, XVII^{ème}, XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles*. Graz, 1964, 4 vol.

5. Monographies

BERSIER, Jean-Eugène. *Jean Duvet, le maître à la Licorne, 1485-1570*. Paris : Berger Levrault, 1977. 193 p.

LECOCQ, Micheline. *Simon Vincent, libraire éditeur à Lyon de 1499 à 1532*. Saint Etienne : Université de Saint Etienne, 1983. 2 vol.

6. Catalogues d'expositions

Estampes de l'Ecole de Fontainebleau. Lyon : Musée des beaux arts, 1973. [52 p.]

Expositions du bimillénaire. Lyon : la Ville, 1958. 180 p.

La gravure française à la Renaissance. Paris : Bibliothèque Nationale de France, 1995. 493 p.

Le portrait gravé dans les collections du cabinet des estampes. Mulhouse, Bibliothèque municipale, 1985. [27 p.].

Portraits d'écrivains : la représentation de l'auteur dans les manuscrits et les imprimés du Moyen âge et de la première Renaissance : Poitiers, Médiathèque François-Mitterrand, 23 juillet-26 octobre 2002. [Paris] : Fédération française de coopération entre bibliothèques, 2002. 110 p.

Les premiers graveurs français : un art naissant, l'illustration du livre : collection Thomas Dobrée. Nantes : Musées départementaux de Loire Atlantique, 1986. 215 p.

Rabelais : exposition organisée à l'occasion du quatrième centenaire de la publication de Pantagruel. Paris : Editions des Bibliothèques Nationales, 1933. 206 p.

ADHEMAR Jean. *La gravure en France au XVI^{ème} siècle.* Paris : Bibliothèque nationale, 1957. [47] f.

7. Catalogues généralistes

Catalogue des incunables : CIBN. Paris : Bibliothèque Nationale, 1982-1992. 5 vol.

Index Aureliensis : catalogus librorum sedecimo saeculo impressorum. Geneva : Fondation Index Aureliensis, Aureliae aquasensis [Baden-Baden] : V. Koerner, 1965 - .

BAUDRIER, Henri. *Bibliographie lyonnaise : Recherche sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^{ème} siècle.* Lyon : Brun, 1895-1921. 12 vol. Réimpr. Paris : F. de Nobele, 1964. Vol 13. table par G. Tricou (1950).

BRUNET, Jacques-Charles. *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*. 5^e éd. entièrement refondue et augmentée d'un tiers par l'auteur. Paris : Firmin Didot frères, 1860-1865. 6 vol.

GÜLTINGEN, Sybille von. *Bibliographie des livres imprimés à Lyon au seizième siècle*. Baden-Baden Bouxwiller : V. Koerner, 1992-2004. 9 vol.

LEBEGUE DE LA PERRIERE, Yvonne. *Supplément provisoire à la bibliographie lyonnaise du Président Baudrier*. Lyon : Bibliographie municipale, 1967- .

LINZELER, André. *Bibliothèque nationale. Département des Estampes. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVI^{ème} siècle*. Paris, Maurice Le Garrec, 1932-1938. 547 p.

MOREAU, Brigitte. *Inventaire chronologique des éditions parisiennes du XVI^{ème} siècle*. Paris : Imprimerie Municipale, 1972-1992.

MORTIMER, Ruth. *Catalogue of books and manuscripts. Harvard College library, Department of printing and graphic arts. Part 1, French 16th century books*. Cambridge (Massachusetts) : The Beknop Press of Harvard University Press, 1964.

ROBERT-DUMESNIL, Alexandre. *Le peintre graveur français, catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française, ouvrage faisant suite au peintre-graveur de M. Bartsch*. Paris : G. Warée, 1835-1871. 11 vol.

8. Catalogues thématiques

ADAMS, Alison. *A bibliography of french emblem books of the sixteenth and seventeenth centuries*. Genève : Droz, 1999-2002. 2 vol.

ALDEN, John. *European americana : a chronological guide to works printed in Europe relating to Americas : 1493-1776*. New York : Readex books, 1980- . 6 vol.

ALES, Anatole. *Bibliothèque liturgique : description des livres de liturgie imprimés aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, faisant partie de la bibliothèque de S.A.R.*

Mgr Charles-Louis de Bourbon. Paris : Impr. de A. Hennuyer, 1878-1884. 1 vol., supplément.

ARBOUR, Roméo. *L'ère baroque en France : répertoire chronologique des éditions de textes littéraires*. Genève : Droz, 1977-1985. 2 t. en 5 vol.

ATKINSON, Geoffroy. *La littérature géographique française de la Renaissance : répertoire bibliographique*. Paris : Picard, 1927. 564 p.

BALSAMO, Jean, SIMONIN, Michel. *Abel l'Angelier et Françoise de Louvain, 1574-1620 suivi du Catalogue des ouvrages publiés par Abel l'Angelier (1574-1610) et la veuve l'Angelier (1610-1620)*. Genève : Droz, 2002. 640 p.

BROEKAERT, Jean. *Bibliographie de la règle de Saint Benoît*. Roma : Anselmiana, 1980. 2 vol. [945 p.]

CAILLET, Albert L. *Manuel bibliographique des sciences psychiques ou occultes*. Paris : Dorbon, 1912-1913. 3 vol.

CARTIER, Alfred. *Bibliographie des éditions des De Tournes, imprimeurs lyonnais*. Paris : Editions des Bibliothèques Nationales de France, 1937-1938. 2 vol. 732 p.

CHOMARAT, Michel. *Bibliothèque Michel Chomarat, fonds ancien : inventaire des éditions des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles*. Buenc, Centre culturel de Buenc, 1976. 26 p.

DUPLESSIS, Georges. *Catalogue de la collection des portraits français et étrangers conservée au Département des estampes de la bibliothèque nationale*. Paris : Georges Rapilly, 1896-1911. 7 vol.

FIRMIN-DIDOT, Ambroise. *Les graveurs de portraits en France : catalogue raisonné de la collection des portraits de l'école française appartenant à Ambroise Firmin-Didot*. Paris : Librairie Firmin-Didot, 1875-1877. 2 vol.

GAY, Jules. *Bibliographie des ouvrages relatifs à l'amour, aux femmes, au mariage et des livres facétieux, pantagruéliques, scatologiques, satyriques, etc.* 4^e éd. entièrement refondue, augmentée et mise à jour. Paris : J. Lemonnier, Ch. Gilliet, 1894-1900. 4 vol.

- GIRARD, Alain-René, LE BOUTEILLER, Anne. *Catalogue collectif des livres imprimés à Lyon de 1478 à 1600 conservés dans les bibliothèques publiques de la région de Basse-Normandie*, Baden-Baden : V.Koerner, 1987. 151 p.
- GÖLLNER, Carl. *Turcica : die europäische Türkendrucke des XVI Jahrhunderts*. Bucuresti : Editura Academiei R.P.R., Berlin : Akademie Verlag, 1961. 2 vol.
- ISNARD, Albert. *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale : Actes royaux*. Paris : Imprimerie Nationale, 1910. 6 vol.
- LINDSAY, Robert, NEU, John. *French political pamphlets 1547-1648 : a catalog of major collections in american libraries*. Madison London, Milwaukee : The University of Wisconsin Press, 1969. 510 p.
- LONGEON, Claude. *Bibliographie des oeuvres d'Etienne Dolet : écrivain, éditeur et imprimeur*. Genève : Droz, 1980. 213 p.
- MAYER, Claude Albert. *Bibliographie des éditions de Clément Marot publiées au XVI^{ème} siècle*. Paris : A.G. Nizet, 1975. 107 p.
- PLAN, Pierre-Paul. *Les éditions de Rabelais de 1532 à 1711 : catalogue raisonné*. Paris : Impr. Nationale, 1904. 277 p.
- RENOUARD, Philippe. *Bibliographie des éditions de Simon de Colines 1520-1546*. Paris : E. Paul, L. Huart, Guillemin, 1894. 516 p.
- RICCARDI, Pietro. *Biblioteca matematica italiana dalla origine della stampa ai primi anni del secolo XIX*. Milan : Görlich, 1952. 2 vol.
- RICCI, Seymour de. *Catalogue of a unique collection of early editions of Ronsard*. London : Maggs Bros, 1927. 208 p.
- TCHEMERZINE, Avenir. *Les éditions anciennes de Rabelais*. Paris : M. Plée, 1933. 87 p.
- VAN DER HAEGEN, Ferdinand. *Répertoire des œuvres d'Erasmus*. Nieuwkoop: B.de Graaf, 1961.
- ZERNER, Henri. *Ecole de Fontainebleau, gravures*. [Paris] : Arts et métiers graphiques, 1969. 55 p.