



HAL
open science

“ Les portraits du cardinal de Lorraine. Indices esthétiques et corporels d’un séducteur en politique et religion ”

Bruno Restif

► **To cite this version:**

Bruno Restif. “ Les portraits du cardinal de Lorraine. Indices esthétiques et corporels d’un séducteur en politique et religion ”. Bruno Restif; Jean Balsamo; Thomas Nicklas. Un prélat français de la Renaissance. Le cardinal de Lorraine, entre Reims et l’Europe, Droz, p. 401-417, 2015, 978-2-600-01889-0. halshs-02962525

HAL Id: halshs-02962525

<https://shs.hal.science/halshs-02962525>

Submitted on 13 Nov 2020

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

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

Bruno Restif, « Les portraits du cardinal de Lorraine. Indices esthétiques et corporels d'un séducteur en politique et religion », dans Jean Balsamo, Thomas Nicklas et Bruno Restif (dir.), *Un prélat français de la Renaissance. Le cardinal de Lorraine, entre Reims et l'Europe*, Genève, Droz, 2015, p. 401-417.

LES PORTRAITS DU CARDINAL DE LORRAINE. INDICES ESTHÉTIQUES ET CORPORELS D'UN SÉDUCTEUR EN POLITIQUE ET RELIGION.

Si Charles de Guise, cardinal de Lorraine, a tour à tour séduit, fasciné, déçu et exaspéré bon nombre de ses contemporains, c'est sans doute en grande partie parce qu'il était séducteur et tacticien¹. Il était largement reconnu comme tel, et il s'agissait là pour ses adversaires d'un signe incontestable d'hypocrisie et de manipulation. L'objectif de la présente étude est d'interroger, à travers les portraits, le rôle de l'esthétique du corps et du vêtement dans ces entreprises de séduction tactique. Celles-ci s'inséraient vraisemblablement dans des stratégies politiques et religieuses qui combinaient sincérité et manipulation, l'une n'excluant en effet nullement l'autre.

Les historiens anglo-saxons ayant travaillé sur la figure du cardinal ou sur sa famille – puisque les historiens français s'en sont longtemps dispensé – ont évoqué en quelques mots la beauté du cardinal : « the great stature and remarkable beauty of the new Cardinal » (Henry Outram Evennett, en 1930), « he had the family traits of a good figure and a handsome face » (Henry Dwight Sedgwick, en 1938), « he was tall, slender and, in his youth, handsome » (Thomas Elkin Taylor, en 1995), « all were agreed that Charles was charming and good-looking » (Stuart Carroll, en 2009)². La question de la beauté de Charles de Guise paraît donc d'autant plus simple – et d'emblée résolue – que ces auteurs relaient une opinion [p. 402] qui paraît s'être imposée de son vivant, et qui pourrait l'avoir aidé, jeune alors, dans ce qui semble bien être son unique entreprise de conquête féminine ayant mené à une paternité³. Pourtant, il n'existe pas d'approche objective de la beauté. Celle-ci est jugée en fonction de critères sociaux et culturels, auxquels les acteurs peuvent en partie s'adapter⁴. Ils peuvent aussi user de leur adéquation à ces critères – ou la forcer – pour en tirer des bénéfiques tactiques. C'est la relation dynamique entre ces critères et ces stratégies d'adaptation qu'il s'agit ici de questionner, à

¹ Je remercie Isabelle Balsamo, Jean Balsamo, Hugues Daussy, Thomas Nicklas et Federica Veratelli pour les informations fournies, ainsi qu'Hendrik Ziegler pour son amicale relecture. Le présent article est une version remaniée d'un premier texte destiné aux *Mélanges en l'honneur de Jean-François Boulanger*, Reims, Épure, 2014.

² Henry Outram Evennett, *The Cardinal of Lorraine and the Council of Trent. A Study in the Counter-Reformation*. Cambridge, Cambridge University Press, 1930, p. 1 ; Henry Dwight Sedgwick, *The House of Guise*, Bridgeport (Conn.), Bobbs-Merrill Company, 1938, p. 48 ; Thomas Elkin Taylor, *Charles, Second Cardinal of Lorraine (1525-74) : A Biography*, Unpublished PhD dissertation, University of Virginia, 1995, p. 22 ; Stuart Carroll, *Martyrs and Murderers. The Guise Family and the Making of Europe*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 63.

³ Le cardinal de Lorraine eut en effet une fille, qu'il envoya en Espagne et qu'il maria. Il parvint durablement à cacher cette paternité (Thomas Elkin Taylor, *op. cit.*, p. 27-29). Voir aussi, sur ce sujet, les contributions de Loris Petris, Alain Cullière et François Pernot au présent volume.

⁴ Georges Vigarello, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004.

travers les sources iconographiques et littéraires que l'on peut présenter, en un sens restreint ou large suivant les cas, comme des portraits.

Les acquis historiographiques sur le rôle politique et en partie religieux des portraits sont considérables pour l'étude des souverains. L'analyse par Louis Marin du *Portrait du Roi* Louis XIV a ainsi montré que la représentation du roi était pensée comme la « présence réelle » de celui-ci, opérant la transformation de la force en puissance et justifiant cette dernière⁵. Aussi l'image du souverain fait-elle l'objet à l'époque moderne d'une véritable propagande politique, qui doit diffuser la croyance en ses vertus politiques et la soumission à son autorité⁶. Cela nécessite un recours à l'esthétique, qui joue un rôle dans l'efficacité de cette entreprise⁷. Si le corps du roi ou du prince présente des enjeux théologico-politiques particuliers, il n'empêche que les personnages non régnants peuvent aussi, à partir de la Renaissance, utiliser le portrait comme moyen de développer un charisme et de faire avancer leurs propres intérêts.

Les portraits iconographiques et littéraires entretiennent donc un lien avec l'éloge, ou au moins une forme de valorisation. À ces sources s'ajoute, de façon nettement plus secondaire, une partie de la littérature polémique huguenote, qui se montre quant à elle extrêmement hostile au cardinal de Lorraine. Aucune de ces sources, peut-on constater d'emblée, n'offre d'information neutre sur la beauté du cardinal. Mais il faut aussi considérer, de façon plus générale, qu'aucune source de l'historien n'est neutre, et que la beauté, qui entretient des liens avec les normes sociales et les critères culturels, l'est moins encore. [p. 403]

L'ICONOGRAPHIE : RICHESSE ET QUALITÉ

Si l'on considère les sources iconographiques, les portraits conservés du cardinal de Lorraine sont pour la plupart d'une grande qualité, réalisés par François Clouet, Léonard Limosin ou Le Greco, et ils offrent l'avantage de correspondre à différents moments de sa vie.

Les nombreux portraits réalisés par Jean et François Clouet, père et fils, sont avant tout, comme l'a montré Alexandra Zvereva, les révélateurs d'une modification du milieu curial⁸. Le portrait indépendant, présentant buste et visage sur fond neutre⁹, sans objets ni attributs, est d'abord en France une exclusivité royale. Il est fort probable d'ailleurs qu'il soit une expression de l'idéologie des deux corps du roi, physique et politique, qui se diffuse à la fin du Moyen Âge en calquant les conceptions ecclésiologiques. À la différence d'autres pays, ce n'est donc que tardivement que les principaux aristocrates se font à leur tour représenter, sur le modèle du portrait royal, par des artistes qui sont souvent aussi des enlumineurs. Le règne de François I^{er} apparaît de ce point de vue comme une rupture, la multiplication des portraits nobiliaires à partir de 1515, toujours sur le modèle hérité et de trois-quarts, grâce au talent de Jean Clouet et à son

⁵ Louis Marin, *Le Portrait du Roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.

⁶ Si Naïma Ghermani refuse étrangement le terme « propagande », c'est bien toutefois dans cette logique que s'inscrit son étude sur *Le Prince et son portrait. Incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVI^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009. Elle y montre le lien entretenu par ces représentations avec les mutations du pouvoir politique, l'émiettement territorial et les conflits religieux. Voir aussi *Histoire du corps*, dir. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, vol. 1: *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2005, p. 387 sq.

⁷ Diane H. Bodart, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, CTHS / INHA, 2011. Voir aussi la contribution de Matteo Provasi et Federica Veratelli au présent volume.

⁸ Alexandra Zvereva, *Portraits dessinés de la cour des Valois. Les Clouet de Catherine de Médicis*, Paris, Arthena, 2011.

⁹ Il arrive parfois, cependant, que le fond ne soit pas tout à fait neutre.

usage du crayon¹⁰, correspondant à l'élargissement de la cour et à la nécessité corrélative de renouveler les modes de distribution de la faveur royale. Les portraits réalisés par Jean Clouet (qui décède sans doute en 1540) puis par son fils François (qui décède en 1572), tous deux officiellement peintres du roi, sont en effet commandés par les souverains successifs, François I^{er}, Henri II, François II et Charles IX, ainsi que par Catherine de Médicis. Faveurs insignes qui permettent aux personnes représentées de l'être sur le modèle royal, les portraits leur sont ensuite offerts ou, le plus souvent, sont conservés par le commanditaire, Catherine de Médicis constituant une véritable collection¹¹. C'est précisément dans cette collection que l'on trouve les portraits de Charles de Guise, réalisés par François Clouet sous les règnes d'Henri II et François II, lorsqu'il bénéficiait de la faveur royale. Aucun portrait de lui n'a, en revanche, été réalisé par Clouet sous le règne de Charles IX, lorsque Catherine de Médicis cherchait à l'écartier des affaires politiques ou à y limiter ses attributions. Le premier portrait du cardinal a été réalisé vers 1550, au début du nouveau règne, [p. 404] lorsqu'il avait environ 25 ans¹². Ce portrait est soigné, la pierre noire est utilisée pour le visage, le costume et la barrette sont entièrement dessinés à la sanguine, des rehauts de crayon bleu et de craie sont employés pour les yeux. Un second portrait aurait été réalisé vers 1557, en même temps que celui du duc François de Guise, frère du cardinal, lorsque Montmorency ayant été capturé, le cardinal de Lorraine prit en main le Conseil du Roi. Cette oeuvre est perdue mais a vraisemblablement inspiré un émail, conservé¹³, de Léonard Limosin, émailleur d'Henri II qui réalise à son tour des portraits, pour partie des copies des oeuvres de Clouet. Charles de Guise y présente son profil droit et non pas son profil gauche, à la différence du portrait réalisé vers 1550 qui de ce point de vue est plus conforme à la pratique habituelle des Clouet. Dans cette représentation, il porte une mozette ou camail, ce qui marque davantage l'aspect ecclésiastique du personnage que le vêtement plus curial de 1550. Le haut des tempes est très dégarni et les moustaches sont plus nettement dessinées. Enfin, un troisième portrait du cardinal a été réalisé par François Clouet et son atelier, vraisemblablement en 1559¹⁴, ce qui correspondrait au moment où François II, neveu par alliance de Charles de Guise, accède au trône. Le pouvoir politique du cardinal de Lorraine atteint alors son apogée, et cette oeuvre pourrait le souligner. Mais, réalisée d'après le crayon de 1550, elle paraît avoir été exécutée plus rapidement. Le visage du cardinal y apparaît vieilli, trait qui peut avoir été accentué volontairement. Le vêtement porté est le même qu'en 1550, alors que la barbe et la moustache diffèrent.

À ces commandes royales s'ajoutent des commandes personnelles, ce qui n'étonne pas vu l'importance du mécénat artistique des Guises en général et du cardinal de Lorraine en particulier. C'est lui qui, très vraisemblablement, a commandé à Léonard Limosin le portrait de famille représentant en même temps le Triomphe de la Foi sur l'hérésie¹⁵. Sa réalisation au début des années 1560 correspond au contexte politico-religieux, marqué par la conjuration d'Amboise, le colloque de Poissy, la confessionnalisation et le début des guerres civiles. En position supérieure, Antoinette de Bourbon, mère de Charles de Guise, est assise sur un char, tenant dans une main la croix et dans l'autre un calice au-dessus duquel est représentée une hostie. En position centrale, le père de Charles, Claude, bien que décédé à cette époque, avance

¹⁰ L'évolution commence cependant avec Jean Perréal, et est de fait esquissée par les souverains Charles VIII et Louis XII (Alexandra Zvereva, *Le Cabinet des Clouet au château de Chantilly. Renaissance et portrait de cour en France*, Chantilly, Nicolas Chaudun, 2011, p. 16-18).

¹¹ Alexandra Zvereva, *Les Clouet de Catherine de Médicis. Chefs-d'œuvre graphiques du Musée Condé*, Paris, Somogy, 2002.

¹² Chantilly, Musée Condé. C'est la datation proposée par Alexandra Zvereva en 2011 qui est suivie ici, et non pas celle qu'elle proposait en 2002 à la suite d'autres auteurs (1555).

¹³ Londres, Victoria and Albert Museum.

¹⁴ Londres, British Museum. Alexandra Zvereva pense que ce portrait a été légèrement retouché au XVIII^e siècle.

¹⁵ New York, Frick Museum. Ian Wardropper, « Le mécénat des Guise. Art, religion et politique au milieu du XVI^e siècle », *Revue de l'art* 94 (1991), p. 27-44.

en posant une main sur son épée. À gauche de la représentation, François duc de Guise, frère aîné de Charles, pousse la roue du char qui écrase les hérétiques, tandis que Louis cardinal de Guise, frère [p. 405] cadet de Charles, est représenté sur la droite. En position presque centrale, le cardinal de Lorraine figure entre son père et sa mère, sous le calice et l'hostie. Lui aussi marche. Il tient un livre dans une main et pose l'autre main sur sa poitrine. Le visage de trois quarts présente le profil droit, ce qui correspond au sens de la marche, alors que les autres hommes de la famille présentent le profil gauche, cet aspect de la composition associant davantage le cardinal à sa pieuse mère qui porte les Saintes Espèces. Il porte évidemment la pourpre cardinalice, ce qui contribue aussi à le distinguer des autres membres de la famille, qui eux portent des vêtements blancs et noirs, à l'exception de son père vêtu d'un pourpoint bleu. Si cette pièce est d'une grande importance, il en allait de même des nombreuses fresques réalisées pendant la seconde moitié des années 1560 dans la demeure du cardinal à Meudon, qui représentaient les principales étapes de sa carrière. Mais ces fresques ont disparu¹⁶, à la différence des fresques réalisées dans les années 1560 par Taddeo Zuccari au Palais Farnèse de Caprarola, sur lesquelles le cardinal de Lorraine semble bien apparaître, de façon discrète, au second plan d'une ou deux scènes¹⁷. A survécu en revanche un feuillet provenant vraisemblablement d'un livre d'heures, enluminé au milieu du XVI^e siècle par l'atelier du Maître des Heures d'Henri II¹⁸. Charles de Guise y est représenté devant une architecture Renaissance imaginaire, qui ouvre elle-même sur un paysage. Le visage et la forme de la barbe rapprochent cette miniature du portrait réalisé par François Clouet vers 1550, si bien qu'il est possible de la dater de la première moitié des années 1550. Le cardinal de Lorraine est représenté debout, lisant un livre dont il tourne les pages. Près de lui se trouve un autre livre orné d'une grande croix. L'architecture pourrait évoquer une chapelle Renaissance. Ses couleurs blanches et roses renvoient à l'habit du cardinal, rochet blanc, camail et soutane plus roses que rouges. Charles de Guise apparaît également, au second plan, sur une enluminure qui représente le toucher des écrouelles, réalisée sans doute à la même période par le même Maître des Heures d'Henri II¹⁹. [p. 406]

PORTRAIT D'UN PAPABILE

Le plus important peut-être des portraits conservés est celui qui est attribué au Greco²⁰ depuis la notice consacrée à la question par Mauro Natale en 1978²¹, l'identité du personnage représenté ne faisant plus de doute depuis les articles de Michael Douglas-Scott et Isabelle Balsamo, parus respectivement en 1982 et 1997²². Peu documentée et longtemps attribuée au

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Voir la contribution d'Isabelle Balsamo au présent volume. Il s'agit de la fresque qui représente le mariage d'Horace Farnèse et de Diane de France, la fille d'Henri II, célébré à Paris en 1553. Une seconde apparition, bien moins probable toutefois vu la date de l'événement, n'est peut-être pas à exclure sur la fresque qui représente François I^{er} recevant à Paris, en 1540, Charles Quint et le cardinal Farnèse. À supposer que ce soit lui, le cardinal de Lorraine occupe dans ces compositions une position de second plan qui le rend peu visible. Il porte la barbe et l'habit cardinalice.

¹⁸ Nancy, Musée des Beaux-Arts.

¹⁹ *Un fastueux mécène au XVI^e siècle. Le Cardinal de Lorraine et ses livres*, Reims, Bibliothèque municipale de Reims, 2013, p. 4.

²⁰ Zürich, Kunsthaus.

²¹ Cette attribution reste discutée, au moins dans les années qui suivent (*Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590*, Milan, Electa, 1981). Le problème est analysé de façon serrée dans *El Greco. Identidad y transformación. Creta, Italia, España*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1999, p. 351-352, pour conclure qu'« en consecuencia, y en tanto no aparezcan nuevos elementos de convicción, no parece prudente rechazar la atribución al Greco ». C'est la position adoptée dans le présent article.

²² Michael Douglas-Scott, « The Portrait of Charles de Guise, Cardinal of Lorraine », *Arte Veneta* 36 (1982), p. 216-217; Isabelle Balsamo, « Le cardinal de Lorraine et ses commandes artistiques pour Reims », dans *Le*

Titien ou à Tintoret, cette œuvre pose quelques questions, à commencer par sa date. En effet, une inscription figurant sur le livre tenu par le cardinal la date de 1571, précisant que le cardinal avait alors 47 ans. Cela pose un double problème, d'une part parce que Charles de Guise a 46 ans en 1571, d'autre part parce qu'il ne s'est pas rendu à Rome, où réside alors Le Greco, ni même en Italie, cette année-là. En revanche, il s'est rendu dans la Ville éternelle l'année suivante, lorsqu'il avait 47 ans. Pour résoudre ce double problème, on peut considérer que l'œuvre a été réalisée en l'absence de Charles de Guise, né le 17 février 1525²³ soit en 1524 dans le style de Pâques, en vigueur en France jusqu'en 1564. Selon Estelle Leutrat, l'auteur du portrait a pu prendre pour modèle une estampe de Gourmont représentant le cardinal de Bourbon – ce qui pose tout de même problème pour le visage –, ou bien un prototype qui a inspiré les deux réalisations, dont la similitude est étrange²⁴. Quant au visage, il aurait pu être peint à partir d'un autre modèle, et peut-être retouché à l'été 1572 en présence du cardinal²⁵. Il se peut aussi que ce portrait ait été peint au début de l'année 1572 sans que la peinture soit pour autant antidatée. En effet, le style vénitien fait commencer l'année au 1^{er} mars, et il se trouve que Le Greco, à la recherche de commandes, se présente alors à Rome comme ayant été formé à Venise par Le Titien. Notons par ailleurs que le style de [p. 407] l'Annonciation (25 mars) reste celui de la Lorraine jusqu'en 1579 et, sur le modèle florentin, d'une partie importante de l'Italie, y compris pour des actes de la chancellerie romaine²⁶. Quoi qu'il en soit, l'œuvre, peut-être légèrement retouchée ensuite, a été réalisée en l'absence du cardinal de Lorraine puisque celui-ci part pour Rome en mai 1572, pour participer au conclave visant à élire le nouveau pape et vraisemblablement avec la volonté de se porter candidat²⁷. Quant au Greco, il est à Rome depuis 1570 et espère y faire carrière comme peintre de portraits se réclamant du Titien²⁸. Les motifs d'une commande de Charles de Guise au Greco ne manquent pas. En effet, Le Greco est alors hébergé au palais Farnèse, famille avec laquelle le cardinal de Lorraine entretient des relations et qui a pu mettre les deux hommes en contact. En outre, le cardinal de Lorraine manifeste un intérêt certain pour la peinture vénitienne et pour le dialogue théologique avec l'orthodoxie grecque, ce qui a pu aussi rapprocher les deux hommes. Enfin, à cette date, Le Greco ne parvient pas à s'imposer sur un marché romain déjà encombré, si bien qu'il a pu accepter de se plier aux exigences d'un commanditaire prestigieux et ayant peut-être un avenir romain... commanditaire qui a pu vouloir un portrait à la vénitienne réalisé à Rome pour se présenter en *papabile*. Cette prétention est en effet affichée de façon fort explicite par la présence d'un perroquet dont le profil apparaît parallèle à celui du cardinal. Symbole d'éloquence, domaine dans lequel le cardinal de Lorraine excellait, le perroquet est en italien *pappagallo*, ce qui peut aussi bien signifier pape gaulois. La santé de Pie V décline rapidement à partir du 8 janvier 1572, l'empêchant de célébrer la messe le jour de Pâques, 6 avril, et il décède le 1^{er} mai. Partant de France en mai, le cardinal de Lorraine n'arrive à Rome que le 14 juin²⁹... soit trop tard pour le conclave, qui le 12 mai a élu Grégoire XIII, âgé de 70 ans. Vu son âge, ce nouveau pape aurait pu n'assurer qu'une transition... et ce n'est que fin novembre

Mécénat et l'influence des Guises. Actes du colloque tenu à Joinville du 31 mai au 4 juin 1994, éd. Yvonne Bellenger, Paris Honoré Champion, 1997, p. 443-467.

²³ Jean-Jacques Guillemin, *Le Cardinal de Lorraine, son influence politique et religieuse au XVI^e siècle*, Paris, Joubert, 1847, p. 1. L'inscription funéraire dans la cathédrale précise bien que le cardinal est mort à 49 ans en décembre 1574.

²⁴ Estelle Leutrat, *Les débuts de la gravure sur cuivre en France. Lyon, 1520-1565*, Genève, Droz, 2007, p. 48-49.

²⁵ Interrogé sur la possibilité de retouches, le Kunsthaus Zürich n'a pu fournir de précisions techniques.

²⁶ Arthur Giry, *Manuel de diplomatique*, Paris, F. Alcan, 1894, p. 103 sq.

²⁷ N'avait-il pas tenté de faire élire son oncle Jean de Lorraine lors du conclave de 1549?

²⁸ Andrew R. Casper, *Art and the Religious Image in El Greco's Italy*, The Pennsylvania State University Press, 2014.

²⁹ *Lettres du cardinal Charles de Lorraine (1525-1574)*, éd. Daniel Cuisiat, Genève, Droz, 1998, p. 633.

ou début décembre que le cardinal de Lorraine quitte Rome pour la France³⁰. Il paraît donc probable que le cardinal a commandé ce portrait pour se positionner en vue d'un conclave, mais sans succès. Son absence lors de la réalisation de l'œuvre ne remet nullement en cause l'intérêt de ce portrait, bien au contraire puisque la probable stratégie esthétique a pu s'y déployer³¹. Sur cette toile, le prélat est représenté dans un intérieur sombre, dont n'est discernable qu'une tenture verte à droite, et à gauche une fenêtre sur laquelle se tient le perroquet. Le cardinal est dans une position assise de trois-quarts qui rappelle celle du portrait de Léon X exécuté par Raphaël, œuvre qui a pu aussi servir de [p. 408] modèle. Chaise et table sont couvertes d'un velours rouge qui contribue à souligner le rouge de la barrette, de la mozette et de la soutane. Le blanc du rochet et du col et l'aspect grisonnant des cheveux et d'une partie de la barbe crée un contraste saisissant avec ce rouge cardinalice. Le bras gauche étant posé sur l'accoudoir de la chaise, la main tombe d'une façon qui peut être jugée faussement naturelle, mais ce traitement particulier se retrouve dans plusieurs réalisations picturales du Greco. Quant à la main droite, elle est posée sur un livre ouvert. Le visage, présenté de trois-quarts, montre le profil gauche, le regard s'inscrit dans le même axe qui est aussi celui du perroquet, et la barrette est posée vers l'arrière ce qui permet de montrer l'impressionnante hauteur du front.

Cette œuvre de grande qualité, dont on ignore le devenir (peut-être est-elle apportée à Reims à la fin de l'année ?), est rapidement l'objet de copies gravées, effectuées par Georges Boba, un Flamand formé à Venise qui travaillait pour le cardinal³². Le contexte rémois n'étant pas celui de Rome, Boba remplace le perroquet par un crucifix, ce qui paraît d'autant plus logique que le cardinal a fondé à Reims les fêtes de l'Invention et de l'Exaltation de la Sainte-Croix. La composition est légèrement simplifiée, le prélat est un peu vieilli. Le maintien d'une indication erronée de l'âge du cardinal sur ces différentes gravures peut s'expliquer par le prestige du modèle³³. C'est à nouveau le portrait réalisé par Le Greco – ou bien une copie peinte dont l'auteur serait Georges Boba – qui sert au début du XVII^e siècle de modèle pour plusieurs portraits qui se limitent au visage et au buste³⁴.

LES PORTRAITS LITTÉRAIRES : ENTRE ÉLOGES ET ATTAQUES VIRULENTES

Le cardinal de Lorraine est le destinataire d'une importante production poétique, très élogieuse à son égard³⁵. L'un de ses auteurs les plus importants est Ronsard, dont un hymne de 1559 s'adresse ainsi au cardinal : [p. 409]

Tu as un doux acueil qui les honneurs attire,
D'un petit clin de teste, et d'un petit sourire:
Tu portes au meintien l'habillement pareil,
Ny trop haut d'ornement, ny trop bas d'appareil,
Non comme Mécénas trop lache ou manifique,

³⁰ *Ibid.*, p. 645-646.

³¹ L'indication de l'année, inhabituelle sur une peinture du Greco, pourrait s'expliquer par la nécessité stratégique.

³² Isabelle Balsamo, *art. cit.*

³³ Ces indications erronées se trouvent encore sur les copies réalisées en 1574 et 1575 (Michael Douglas-Scott, *art. cit.*).

³⁴ Ainsi un portrait conservé au Musée national de Pau, un autre au Kunsthistorisches Museum Wien, un autre encore au Musée des Beaux-Arts de Reims (à moins que ce dernier n'ait été réalisé dès le vivant du cardinal?). Quant à la copie vraisemblablement peinte par Georges Boba, elle appartient aujourd'hui à l'Association diocésaine de Reims.

³⁵ Voir la contribution de Jean Balsamo au présent volume. Quant à l'inévitable Brantôme, il décrit le cardinal comme étant « de tres bonne grace et belle façon, et d'un tres bel entregent » (François Roudaut, « Le cardinal de Lorraine, François de Guise et Joachim du Bellay », *Le Mécénat et l'influence des Guises. Actes du colloque tenu à Joinville du 31 mai au 4 juin 1994*, éd. Yvonne Bellenger, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 425-442).

Ou comme avoit Caton trop grossier ou rustique,
 Mais comme bien séant à ton autorité
 Gayment entremellé d'une sévérité.
 Tu es doux et courtoys, non remply d'arrogance,
 Et Prince très facile à donner audience,
 Débonnaire et clément, et à ce point gracieux
 Seul entre tes bontez te fait égal aux Dieux³⁶.

Sur le présent sujet, le texte essentiel est toutefois un extrait du panégyrique consacré au cardinal par Nicolas Boucher, d'abord oraison funèbre prononcée en 1575 puis ouvrage publié en latin en 1577. En 1579, Jacques Tigeou traduit l'ouvrage en français et le fait publier à Reims sous le titre *La Conjonction des lettres et des armes*³⁷. Le passage en question mérite d'être cité intégralement :

Car affin que je ne touche point icy la beauté de sa forme et corsage, la gracieuseté de son front ouvert et large, les douces œillades de ses yeux azurez, la dignité de sa bouche, de ses yeux et de sa face, en quoy reluisoit merueilleusement la grandeur et excellence de son esprit singulier, il avoit les membres bien proportionnez, le corps droict et mediocrement plain, estoit haut de stature, telle qu'on voit communement ès illustres princes lorrains, surpassant presque tous de la teste; la face un peu languette, le regard droict, mais baissé en terre quand il prioit ou meditoit quelque chose; la face joyeuse et riante, gaye et allegre en compagnie; mais estant seul, portant le visage d'un homme pensif, et qui discourt en son esprit des hautes entreprises et cogitations de consequence; la couleur brune et un peu rougeastre au dessus des joues, mais sur la vieillesse un petit reserré et terne; quelquefois aussi jaunastre, quand il estoit triste; ouvrant aucunement la levre d'embas, quand il parloit, et monstrant ses dens bien unies et serrées, et courtes; le devant de la teste eslevé, ample et emine[n]t, ce qu'on dict appartenir à ceux qui sont de vif et subtil esprit à inventer et excogiter d'eux mesmes quelque haute chose sans estre enseignez d'ailleurs; de complexion corporelle autant forte et ferme qu'elle estoit necessaire pour soustenir les travaux qu'il luy estoit besoing d'endurer au maniemment des affaires de si grand poix qu'il avoit journellement en sa main. Il avoit la voix pleine et clere, sans s'efforcer aucunement; brief il avoit sa langue tellement à commandement qu'il proferoit et prononçoit autant distinctement et intelligiblement les motz qu'il y eust jamais homme au monde. [p. 410] Aussi entretenoit-il ces dons et graces corporelz par bon regime de vivre, travaillant presque tousjours, ou (s'il avoit le loisir) se pourmena[n]t par l'ordonnance des medecins, avant que prendre son repas. Aussi se pourmenoit-il fort volontiers.

Ce qui est frappant, c'est la concordance entre ces textes et les portraits conservés, et tout particulièrement entre *La Conjonction* et le portrait réalisé par Le Greco. Cette œuvre a pu servir de référence à Nicolas Boucher, mais c'est une gravure de Boba qui figure dans l'édition de 1577. De toute façon, dans la mesure où Boucher puis Tigeou s'adressent en partie à des

³⁶ *L'Hymne de tres illustre prince Charles cardinal de Lorraine. Par P. de Ronsard Vandomois*, Paris, André Wechel, 1559, fol. 14.

³⁷ *La Conjonction des lettres et des armes des deux tres illustres princes lorrains, Charles cardinal de Lorraine archevesque et duc de Rheims, et François duc de Guyse, freres. Tirée du latin de M. Nicolas Boucher docteur en theologie. Et traduite en françois par M. Jaques Tigeou angevin, aussi docteur en theologie, chancelier et chanoine en l'eglise cathedrale de Mets [...]*, Reims, Jean de Foigny, 1579. Le passage en question se trouve au fol. 8.

personnes qui ont connu personnellement le cardinal, on ne peut considérer qu'ils dressent ce portrait à partir de la seule œuvre du Greco, qui paraît cependant avoir joué un rôle important.

Du côté protestant, Théodore de Bèze, adversaire du cardinal de Lorraine, lui aurait reconnu une grande élégance ayant un effet de persuasion³⁸, et l'*Histoire ecclésiastique des Églises réformées au royaume de France*, le présente d'abord comme « le plus doué de toutes vertus cardinales qu'homme qui ait esté de lo[n]g te[m]ps en cest estat »³⁹. Mais pour l'essentiel les huguenots, en faisant du cardinal de Lorraine leur principal adversaire, en dressent le portrait inverse : hypocrite, menteur, ambitieux, voleur, cruel, violent, athée. Tel est « chapeau rouge », dont la couleur évoque le sang des protestants⁴⁰. À ces vices sont associés des animaux, dans une volonté d'animalisation du corps de Charles de Guise : ainsi est-il un tigre, un loup, un renard, une vipère, une sangsue, un cafard⁴¹. Certains l'accusent de paillardise, pour montrer à quel point son corps et donc son âme sont corrompus⁴². Malgré cette accusation de monstruosité, il y a peu d'attaques sur ce que serait la laideur physique de Charles de Guise, constat qui vaut aussi pour les gravures de propagande conservées. Sans doute est-ce parce que le visage et le corps du cardinal se prêtaient peu à ces attaques. Il y a pourtant là un enjeu qui n'est pas seulement esthétique, si bien qu'un polémiste écrit quand même : « Au Renard, qu'il est laid souz sa capharde mitre »⁴³. [p. 411]

LA SIGNIFICATION DES INDICES CORPORELS ET ESTHÉTIQUES

La signification qu'il convient de donner à ces indices corporels et esthétiques est naturellement fonction des systèmes de signification alors employés en ce domaine. Il s'agit de la tradition physiognomonique, des règles nouvelles de la civilité, des références platoniciennes et néo-platoniciennes et plus largement des critères de beauté, à quoi s'ajoutent les conceptions médicales en usage, héritées de l'aristotélisme et de la théorie des humeurs. Ces systèmes de signification et de lecture indicielle ne sont pas hermétiques les uns par rapport aux autres, entretenant entre eux des corrélations, et tous sont censés révéler l'homme intérieur. Comme l'écrit Della Porta dans son *De humana physiognomonia* publié en 1586 et traduit en français au XVII^e siècle, «le visage découvre et indique les secrets de nostre conscience, et fait lire en nostre ame»⁴⁴.

En premier lieu, la forme ovale du visage, le caractère lisse du front et la régularité des traits, révélés par les portraits, paraissent renvoyer davantage aux critères contemporains de la

³⁸ René de Bouillié, *Histoire des ducs de Guise*, Paris, Amyot, 1849, vol. 1, p. 242. Ceci dit, la véracité de cette information n'est pas pleinement assurée.

³⁹ *Histoire ecclésiastique des Églises réformées au royaume de France, en laquelle est descrite au vray la renaissance et accroissement d'icelles depuis l'an MDXXI jusques en l'année MDLXIII, leur reiglement ou discipline, synodes, persécutions tant générales que particulières, noms et labeurs de ceux qui ont heureusement travaillé, villes et lieux où elles ont esté dressées, avec le discours des premiers troubles ou guerres civiles, desquelles la vraye cause est aussi déclarée*, Anvers, 1580, vol. 1, p. 68.

⁴⁰ Voir la contribution d'Hugues Daussy au présent volume.

⁴¹ Daniel Ménager, «Le Tigre et la mission du pamphlétaire», *Le Pamphlet en France au XVI^e siècle, Cahiers V.L. Saulnier* 1 (1983), p. 23-34, et Jacques Pineaux, «La métaphore animale dans quelques pamphlets du XVI^e siècle», *ibid.*, p. 35-45.

⁴² Jean-Claude Ternaux, «Les excès de la Maison de Lorraine dans l'épître et la satire du Tigre (1560-1561)», *Le Mécénat et l'influence des Guises. Actes du colloque tenu à Joinville du 31 mai au 4 juin 1994*, Paris Honoré Champion, 1997, p. 381-403.

⁴³ Manuscrit Rasse de Noeux, cité par Jacques Pineaux, *art. cit.*, p. 42.

⁴⁴ *La Physionomie humaine de Jean Baptiste Porta Neapolitain. Divisée en quatre livres. Enrichie de quantité de figures tirées au naturel, ou par les signes extérieurs du corps, on voit si clairement la complexion, les mœurs et les desseins des hommes, qu'on semble penetrer jusques au plus profond de leurs ames. Œuvre d'une singuliere erudition, tres-utile, et tres-agreable aux curieux de toutes sortes de conditions. Nouvellement traduite du latin en françois par le sieur Rault*, seconde édition, Rouen, Berthelin, 1640, p. 175.

beauté féminine qu'à ceux de la beauté terrible du guerrier, telle qu'elle est alors valorisée comme idéal masculin pour les aînés des Guises⁴⁵. Mais précisément, le cardinal, un cadet, n'est pas un guerrier, et cette douceur des formes peut signifier l'absence d'agressivité, soulignée par Ronsard. *La Conjonction* évoque « la gracieuseté de son front ouvert et large », caractéristique positive selon la civilité érasmienne qui voit dans un front « riant et uni » l'« indice d'une bonne conscience et d'un esprit ouvert »⁴⁶. Cette douceur des formes renvoie vraisemblablement aussi à l'idéal platonicien et néo-platonicien, selon lesquels la beauté en ce monde reflète ou procède de la splendeur divine, conception alors diffusée par le néo-platonisme médicéen, présent à la cour de France. Cette conception convient parfaitement à une beauté cardinale qui renverrait au divin, dont les ecclésiastiques tiennent leur légitimité. Ceux-ci ne doivent toutefois pas, en tant qu'hommes, avoir la passivité des femmes. Or, chez le cardinal de Lorraine, les indices d'une beauté plutôt passive sont contrebalancés par des indices de virilité.

En effet, le nez est suffisamment fort, « bien proportionné et qui fend bien la droiture du visage » pour reprendre une formule de Della Porta, ce qui dans une lecture physiognomonique signale à la fois la virilité, donc la force et le courage, et [p. 412] « l'homme de bien »⁴⁷. Le second indice de virilité, c'est la barbe, adoptée jeune par Charles de Guise comme par les autres hommes de sa génération. Cette adoption de la barbe par les prélats français, révélée par les dessins des Clouet, est aristocratique au sens où elle concerne la grande majorité des hommes qui fréquentent la cour. En revanche, elle les éloigne du reste du clergé français, pour lequel barbe et moustache restent proscrites. Mais elle rapproche le cardinal des papes et des évêques italiens, chez lesquels la barbe triomphe. Le concile de Trente paraît ainsi rassembler un certain nombre de barbues, si l'on en croit une représentation flamande ou néerlandaise contemporaine, reproduite vers 1620 à Innsbruck par Matthias Burplechner pour une chronique manuscrite de l'histoire du Tyrol⁴⁸. Sur le portrait réalisé par Clouet vers 1550, le jeune cardinal porte une barbe qui, au niveau du menton, se partage en deux en son milieu, formant deux pointes. Il se pourrait fort qu'il s'agisse là d'une imitation de la barbe du Christ, telle qu'elle était alors parfois représentée⁴⁹. Quant à la moustache, elle est coupée court, laissant les lèvres bien dégagées, ce qui permet de se conformer aux règles qui mettent en garde contre le risque de voir une partie des Saintes Espèces accrochées, voire conservées, par la moustache lors de leur absorption. Voilà donc une barbe qui combine préoccupation eucharistique et imitation christique ! Sur le portrait réalisé en 1559, la barbe est devenue ronde, proche en cela de celle de son frère François qui triomphe avec lui politiquement, tandis que la longueur de la moustache continue à distinguer l'ecclésiastique du chef de guerre. Ensuite, la longueur de la barbe du cardinal s'uniformise, sans distinction de la moustache de ce point de vue, et tend à finir en très légère pointe au menton. La barbe grisonnante et vénérable de 1572 est celle d'un *papabile*, tandis que la barbe plus fournie figurant sur la gravure réalisée par Boba en 1575 pourrait être celle d'un pénitent, ce que le cardinal est justement devenu à la fin de sa vie⁵⁰.

La haute taille, indice de supériorité, ne renvoie pas, en revanche, à la masculinité mais, comme le signale *La Conjonction*, à la qualité éminemment aristocratique d'une famille qui fait

⁴⁵ Marjorie Meiss-Even, *Les Guise et leur paraître*, Tours / Rennes, Presses Universitaires François-Rabelais de Tours / Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 36-40.

⁴⁶ Érasme, *Traité de civilité puérile*. L'édition utilisée ici est celle d'Arthème Fayard, Paris, 2001, p. 12.

⁴⁷ *La Physionomie humaine, op. cit.*, p. 157 et p. 489.

⁴⁸ Vienne, Staatsarchiv, HS W 231/9. Sur la dispute autour du port de la barbe à l'époque du concile de Trente, voir Philipp Hofmeister, « Der Streit um des Priesters Bart », *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 62 (1943-1944), p. 72-94.

⁴⁹ Jean-Marie Le Gall, *Un idéal masculin ? Barbues et moustaches (XV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Payot et Rivages, 2011, p. 52.

⁵⁰ Voir mon autre contribution au présent volume, *supra*.

remonter sa généalogie aux carolingiens. Le « corps droit », indiqué par *La Conjonction*, est la marque d'une conformité aux règles de la civilité, d'autant plus dans le cas présent que le cardinal se tient « droit sans roideur » selon la formule préconisée par Érasme⁵¹. C'est ce qu'indiquent toutes les représentations iconographiques, sur lesquelles la position du dos, du cou et des épaules est conforme aux exigences érasmiennes, qui voient notamment dans [p. 413] le cou penché l'indice de l'hypocrisie⁵². Le cardinal de Lorraine est ainsi, moralement comme physiquement, un homme droit, mais sans raideur. C'est aussi ce que révèlent ses lèvres, puisque le cardinal est toujours représenté avec « les lèvres jointes et serrées », incontestable « indice de droiture » selon la civilité érasmiennne⁵³.

Cette droiture sans raideur s'accompagne d'une certaine gaieté « et d'un petit sourire » lorsque le cardinal est « en compagnie » selon Ronsard et *La Conjonction*, cette dernière évoquant même une « face joyeuse et riante, gaye et allegre » lorsque le cardinal n'est pas seul, ce qui est le cas en revanche sur les portraits. Le cardinal de Lorraine ne serait donc pas mélancolique comme beaucoup l'ont dit. Pour l'exprimer médicalement, la bile noire, ou humeur sombre, n'obscurcirait pas les autres fluides. Cette affirmation est corroborée par le portrait exécuté par Le Greco, qui attribue une couleur blanche-rouge aux joues de Charles de Guise pourtant vieillissant. Or, comme l'écrit Della Porta, « la couleur blanche-rouge denote le bon naturel, quand principalement elle se voit en un corps doux et poly comme escrit Aristote. Nous avons dit que la rouge denote la complexion chaude et sanguine, que la blanche signifie la froide et la phlegmatique, et que celle, qui tient de l'une et de l'autre, estant melée de toutes deux montre le temperament tres bon. [...] Aristote en la figure de l'ingenieux prouve que la couleur blanche-rouge denote le tres excellent esprit »⁵⁴. Cette bonne santé physique, et donc mentale et morale, est entretenue par une pratique de la marche, « par l'ordonnance des médecins » précise *La Conjonction*. Il est en marche sur l'émail de Limosin datant du début des années 1560, et c'est debout, peut-être en se promenant car l'espace est ouvert sur l'extérieur, qu'il lit sur la miniature du Maître des Heures d'Henri II.

La concordance des sources est moins nette sur la question du regard. Charles de Guise avait-il un regard bleu perçant, donc mâle et le rapprochant des ducs de Guise, comme semblent l'indiquer les portraits de Clouet, pourtant attachés à civiliser les modèles, ou bien un doux regard bleu comme l'affirme *La Conjonction* ? Si l'on considère la physiognomonie et la civilité, le regard doux, signe de courtoisie, serait préférable à son contraire, signe possible de l'arrogance. Le Greco ne tranche guère la question, d'autant qu'il n'oriente pas le regard vers le spectateur, mais il présente les yeux mi-clos, ce qui est « le signe d'une modestie singulière » affirme Érasme en se référant justement aux peintures⁵⁵.

Le même auteur présente le vêtement comme « le corps du corps », qui en conséquence donne lui aussi « une idée des dispositions de l'esprit »⁵⁶. De ce point de vue, le vêtement porté par Charles de Guise sur le portrait de 1550 signale autant son appartenance au milieu curial qu'à l'Église. Comme l'écrit Édith [p. 414] Karagiannis-Mazeaud, « avec son pourpoint à manches mises en forme, ouvert sur un justaucorps à collet et à fraise, le costume reste celui d'un jeune prince »⁵⁷. Le port exclusif du rouge et de la barrette signale toutefois son identité cardinalice. Il est un peu étonnant, même si cela correspond de fait aux circonstances, que le

⁵¹ Érasme, *Traité de civilité puérile*, op. cit., p. 18.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁴ *La Physionomie humaine*, op. cit., p. 218.

⁵⁵ Érasme, *Traité de civilité puérile*, op. cit., p. 11.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁷ Édith Karagiannis-Mazeaud, « Images d'un homme illustre: Charles de Guise, cardinal de Lorraine (1524-1574) », dans *L'Écrivain et le grand homme*, dir. Pierre-Jean Dufief, Genève, Droz, 2005, p. 65-86.

même vêtement figure sur le portrait de 1559, présentant donc un cardinal aussi politique qu'ecclésiastique, ce qui accrédirait l'hypothèse d'une exécution rapide, et sans doute pas par Clouet lui-même mais plutôt par son atelier. En effet, si l'on considère que le premier émail de Limosin consacré au cardinal est une copie du portrait exécuté par Clouet en 1557, on constate qu'à cette époque le cardinal a abandonné le vêtement de type curial pour le camail. Ce choix date même du début des années 1550, puisque le cardinal apparaît sur les miniatures du Maître des Heures d'Henri II en camail, rochet et soutane. Le camail, ou mozette, est ensuite boutonné, et plusieurs représentations soulignent le rouge, particulièrement celle réalisée par Le Greco. C'est nécessairement à ce choix vestimentaire que renvoient les formulations de Ronsard, qui le loue d'avoir un « habillement [...] ny trop haut d'ornement, ny trop bas d'appareil, non [...] trop lache ou magnifique, ou [...] trop grossier ou rustique ». La première évidence de ce discours, c'est la référence à la *mediocritas*, ou juste milieu, louée par la civilité érasmienne autant que par la civilité de cour. En effet, le *Galateo* de Della Casa, traduit en français dès 1562, fait lui aussi l'éloge de la « modestie et médiocrité »⁵⁸. Mais comment expliquer que l'habit cardinalice puisse renvoyer à la *mediocritas*? Un texte du Rémois Hubert Meurier paraît donner la réponse: « ainsi que l'habit rouge est signe de grandeur et d'ambition, aussi l'habit blanc nous represente toute modestie et humilité »⁵⁹, contraste sur lequel insiste justement Le Greco. S'il est une vertu que cela illustre, ne serait-ce pas la tempérance, vertu... cardinale. Justement, pour le lettré italien Paolo Giovio écrivant à la fin des années 1540, le cardinal de Lorraine « est un homme accompli pour ce qui regarde la vertu de tempérance »⁶⁰. Les protestants français ne tiennent évidemment pas le même discours. Dans leurs écrits, le blanc disparaît au profit d'une présence presque obsessionnelle du rouge, couleur ambiguë qui, lorsqu'elle n'est plus éclatante, peut désigner l'ambition, la cruauté, le péché et l'enfer⁶¹. C'est ainsi qu'Agrippa [p. 415] d'Aubigné, en quelques vers des *Tragiques*, qualifie Charles de Guise de « cardinal sanglant », « rouge de sang », « le cramoyse », « l'âme rouge »⁶².

CONCLUSION

Ainsi, les multiples indices esthétiques et corporels, que les protestants tentent de neutraliser en insistant d'abord sur la duplicité du personnage et secondairement sur l'ambiguïté de quelques indices, signalent-ils bien les vertus et qualités, civiles et religieuses, du cardinal de Lorraine. Les textes de Ronsard et plus encore de *La Conjonction* les affirment clairement: sévérité et douceur à la fois, autorité et grâce, grandeur et modestie, droiture et courtoisie, dignité, *mediocritas*. Finalement, sa principale vertu, cardinale, pourrait bien être la tempérance, ce que les huguenots, qui l'accusent à partir de 1572 d'avoir joué un rôle dans l'organisation de la Saint-Barthélemy, ne sauraient admettre. Incontestablement, les portraits du cardinal sont ceux d'un séducteur... qui a sans doute en partie échoué dans ces entreprises de séduction. L'on constate enfin que les trois portraits conservés dont le cardinal a été le commanditaire le présentent avec un livre à la main. *La Conjonction* évoque le cardinal « quand il prioit ou méditoit quelque chose », précise qu'« estant seul » il avait « le visage d'un homme

⁵⁸ *Le Galathée, ou la manière et fasson comme le gentilhomme se doit gouverner en toute compagnie, traduit d'italien en françois, par Jean du Peyrat Sarladoys. Dedié a tres hault, tres illustre et tres excellent prince Henry de Bourbon prince de Navarre*, Paris, Jacques Kerver, 1562.

⁵⁹ Hubert Meurier, *Traité de l'institution et vray usage des processions tant ordinaires qu'extraordinaires*, Reims, Jean de Foigny, 1584, fol. 33.

⁶⁰ Paulette Choné, « Les Guises sous la plume 'mordante et caressante' de Paolo Giovio (1515-1552) », *Joinville et les Guises*, n° spécial des *Cahiers haut-marnais* 188-189 (1992), p. 62-69.

⁶¹ Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *Le Petit livre des couleurs*, Paris, Éditions du Panama, 2005.

⁶² Daniel Cuisiat, « La mort du cardinal Charles de Lorraine et son retentissement littéraire (Avignon, 26 décembre 1574) », *Mémoires de la Société d'Agriculture, Commerce, Sciences et Arts du département de la Marne* 83 (1968), p. 107-130.

pensif », et évoque deux fois son « esprit », d'abord pour en signaler « la grandeur et excellence » puis pour préciser qu'il avait « le devant de la teste eslevé, ample et eminent, ce qu'on dict appartenir à ceux qui sont de vif et subtil esprit à inventer et excogiter d'eux mesmes quelque haute chose ». Incontestablement, il s'agit bien là d'un message que doivent délivrer les portraits dont il a passé commande, et tout particulièrement celui du Greco. *La Conjonction* évoque ensuite son éloquence, comme le fait le perroquet du Greco. Mais justement, les multiples indices transmis par son corps composent eux-mêmes un discours. La conformation de ces indices aux attentes, leur esthétique, la performance de ce discours corporel constituent aussi une forme d'éloquence. Comme l'écrit le père de Cressolles dans un traité de rhétorique composé au début du XVII^e siècle, « il y a dans le visage une sorte d'éloquence silencieuse qui, sans même agir, agit néanmoins »⁶³, ce qui est vrai aussi pour le reste du corps et le vêtement, qui dans le cas présent tiennent un même discours.

Bruno RESTIF
Reims

⁶³ *Vacationes autumnales sive de perfecta oratoris actione et pronuntiatione*, Paris, 1620.