



HAL
open science

**“ Portraits d’un conquérant. Selîm Ier au miroir de la
culture artistique italienne de la Renaissance
(1517-1575) ”,**

Guy Le Thiec

► **To cite this version:**

Guy Le Thiec. “ Portraits d’un conquérant. Selîm Ier au miroir de la culture artistique italienne de la Renaissance (1517-1575) ”,. Conquête ottomane de l’Égypte (1517). Arrière-plan, impact, échos,, Benjamin Lellouch et Nicolas Michel (dir.), Dec 2008, Paris (Collège de France), France. p. 339-379. hal-04255282

HAL Id: hal-04255282

<https://hal.science/hal-04255282>

Submitted on 23 Oct 2023

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.

PORTRAITS D'UN CONQUÉRANT.
SELİM I^{ER} AU MIROIR DE LA CULTURE ARTISTIQUE ITALIENNE
DE LA RENAISSANCE (1517-1575)

Guy Le Thiec

Ainsi, ayant si vite accru et tellement étendu son empire, presque doublé ses revenus, et supprimé l'obstacle de rivaux si puissants et si renommés, Sélim, non sans raison, était redouté par les chrétiens. Et ce qui accroissait à juste titre ces craintes, c'était de voir uni à une telle puissance et à une telle valeur un ardent désir de dominer et de rendre, par ses victoires, son nom très glorieux pour la postérité : il lisait souvent, disait-on, les hauts faits d'Alexandre le Grand et de Jules César et son esprit était incroyablement tourmenté de ce que les choses qu'il avait accomplies ne fussent en rien comparables à toutes leurs victoires et à tous leurs triomphes¹.

À la différence de son prédécesseur Meḫmed II, la postérité n'a accordé à Selīm I^{er} ni le surnom de « Conquérant »² ni, en apparence, une semblable iconographie. Avant tout réputé en Occident comme « le Terrible » ou « le Cruel »³, le succès de ses armes contre les Safavides d'Iran en 1514 ou contre les Mamelouks d'Égypte en 1516-1517 est, en comparaison, demeuré moindre dans la culture artistique italienne de la Renaissance. Pourtant, issue de cette même aire culturelle, une iconographie sultaniennne, numismatique ou picturale, existe bien : les représentations ici répertoriées, conservées ou disparues, l'attestent. On sait, par ailleurs, que la Renaissance occidentale, *a fortiori* l'italienne, vit l'essor des formes de célébration politique qui recouraient notamment à l'image⁴. Parmi elles, celles magnifiant les victoires du pouvoir suprême puisaient, logiquement, dans le nouveau

¹ F. Guicciardini, 1996, II, p. 130.

² À suivre Anthony Alderson, le seul sultan ottoman, en dehors de Meḫmed II, à s'être vu décerner l'épithète de « Conquérant » fut Murād IV pour la conquête de Bagdad en 1639 (A. D. Alderson, 1982, p. 114).

³ Selim semble être ainsi l'unique sultan à avoir reçu durablement l'épithète de « *Yavuz* » (« Cruel », « Terrible » – *ibid.*, p. 120 ff.).

⁴ A. Ellenius, 2001 ; R. Strong, 1991 ; B. Wisch, S. S. Munshower, 1990.

répertoire forgé grâce au retour à l'antique⁵. Il en avait été ainsi pour le mécénat occidental de Mehmed II, précédent qui avait donc permis que l'on célébrât les conquêtes d'un sultan ottoman dans des formes culturelles propres à la Renaissance italienne⁶. L'absence manifeste d'un mécénat comparable chez Selīm I^{er} rend *a priori* plus difficile la compréhension d'une célébration de ses victoires par les arts. Pourtant, il dut bien y avoir quelque raison aux représentations italiennes du sultan. À défaut d'un mécénat, quelles catégories culturelles ont pu ainsi permettre la célébration d'un empereur ottoman victorieux, certes triomphateur d'autres ennemis de la foi catholique, en l'occurrence Safavides et Mamelouks ? Aussi, les images d'un Selīm I^{er} ne peuvent-elles être, semble-t-il, à nouveau comprises que réinscrites au sein des traditions et formes culturelles italiennes qui les ont accueillies, voire suscitées.

Le personnage historique de Selīm, tel du moins qu'il parvenait à la connaissance du public cultivé de cette nation, n'était cependant pas tout entier résumé dans ces victoires contre ses ennemis musulmans. Il fut, en effet, tenu également par les historiens du temps pour parricide. Cette autre vision historiographique a-t-elle, pour autant, conduit à la création dans l'imaginaire culturel italien d'un véritable Selīm bifrons, l'image du sultan parricide troublant celle de l'empereur victorieux ? Comment composa-t-on avec cette véritable légende noire de l'historiographie du temps, pour transmettre, malgré tout, l'image d'un sultan valeureux par ses conquêtes ? On a délibérément limité le propos suivant à deux formes artistiques caractérisées par leur rareté : médailles et portraits peints. Les portraits gravés, bien plus répandus, appelleraient une étude comparable.

LES FORMES DE L'ICONOGRAPHIE SULTANIENNE

Certains objets artistiques se prêtèrent manifestement mieux que d'autres à une célébration en image d'un Selīm victorieux des Mamelouks. Dotés non seulement d'une grande autonomie formelle mais aussi d'un incontestable prestige repris de l'Antiquité⁷ ou acquis plus récemment⁸, médaille et portraits peints furent les formes culturelles sans doute les plus propres à magnifier le nouveau conquérant ottoman.

⁵ R. Weiss, 1989.

⁶ J. Raby, 1980.

⁷ R. Weiss, 1989.

⁸ M. Falomir, 2008 ; J. Pope-Hennessy, 1989, p. 155-204 ; É. Pommier, 1998, p. 55-103 ; L. Campbell, 1991 ; D. Thiébaud, 2003, p. 29-37.

Une médaille

Chronologiquement, la toute première célébration artistique du sultan est ainsi une médaille, vraisemblablement due à un médailleur italien⁹, comportant à l'avvers un portrait de Selim I^{er} (fig. 1)



Fig. 1. Anonyme [Gianfrancesco Ruberti della Grana ?], *SELYMVS. TVRCARVM. IMPERATOR*, [1517-1519 ?], médaille, bronze, avers, ø 40 mm

et au revers une figuration de sa conquête égyptienne (fig. 2).



Fig. 2. Anonyme [Gianfrancesco Ruberti della Grana ?], *MEMPHI. CAPTA. REGIBVS. DEVICTIS*, [1517-1519 ?], médaille, bronze, revers, ø 40 mm

Même si l'œuvre a pu être dans un passé récent exposée à deux reprises (à Bonn et à Istanbul), on en rappellera les divers enjeux iconographiques. À l'avvers, la figuration du profil de Selīm I^{er}, à gauche, est un portrait d'un souverain ottoman, au type déjà presque classique¹⁰, tout comme la titu-

⁹ « *der unbekannte {italienische ?} Medailleur [...]* » (W. Steguweit, 1995, p. 74, notice n° 22).

¹⁰ Cf. Costanzo da Ferrara (ou di Moysis), [*Mehmed II*], [a. 1481], avers, médaille bronze, Washington, National Gallery of Art ; *id.*, [*Mehmed II*], 1481 (2^e état), avers, Oxford, Ashmolean Museum ; Gentile Bellini, [*Mehmed II aux trois couronnes*], [1480?], avers, Oxford, Ashmolean Museum ; [*id.*], [*Mehmed II aux trois captives*], 1480, avers, Oxford, Ashmolean Museum ; G. F. Hill, 1930, II, « Costanzo da Ferrara », notices n° 321-322 ; J. Raby,

lature formant la légende : « Selīm, empereur des Turcs »¹¹. Le revers, bien plus original, célèbre la conquête ottomane par le rapprochement de divers éléments : l'Égypte, symbolisée par le Nil au premier plan et trois pyramides ; Le Caire, dénommé « Memphis », figuré sous la forme d'une forteresse, dont l'une des portes paraît en évidence ; et, enfin, ces rois vaincus (« *regibus devictis* »¹² dit la légende), dont les têtes sont seules représentées, au sommet de piques dépassant des murailles. Il s'agit bien évidemment, comme l'a déjà relevé M. Julian Raby¹³, de celles des sultans mamelouks Qānšūh al-Ġawrī et Ṭūmānbāy.

On a voulu voir dans l'existence de cette médaille la volonté du souverain ottoman de commémorer ainsi sa conquête, peut-être dès l'année 1517¹⁴. Si tel était le cas, elle constituerait, pour l'iconographie sélimienne l'unique portrait contemporain connu¹⁵. Cette réalisation, éventuelle manifestation d'un intérêt de Selīm I^{er} pour l'art italien de la médaille, n'a pas manqué d'être rapprochée de la lettre d'invitation à Michel-Ange adressée en 1519 par un compatriote italien présent à Istanbul¹⁶ : attestation qui plaiderait, dès lors, pour un mécénat sélimien tourné vers l'Italie, à l'instar de celui de son grand-père Meḥmed II¹⁷, mais mécénat à peine esquissé en raison du décès prématuré (22 septembre 1520) du souverain.

Un tableau et son histoire

La deuxième figuration artistique conservée est un portrait peint de Selim en conquérant, datant vraisemblablement du milieu du xvi^e siècle et issu, manifestement, d'une école de peinture italienne (nous y reviendrons). Ce portrait (fig. 3),

1987, p. 187 ; J. Meyer zur Capellen, 1983, p. 211-212, ill. n° 6-10 ; U. Meroni, 1984, p. 14, ill. n° 1-3 ; B. Gray, p. 5 ; M. Andaloro, 1980, p. 186a-187a ; C. Campbell, A. Chong, 2005, p. 71.

¹¹ « *SELYMVS. TVRCARVM. IMPERATOR* », à comparer avec l'inscription de la médaille due à Costanzo da Ferrara [a. 1481] : « *SVITANVS. MOHAMETH. OTHOMANVS. TVRCORVM. IMPERATOR* ».

¹² « *MEMPHI. CAPTA. REGIBVS. DEVICTIS* », soit : « Memphis [*i. e.* Le Caire] prise, les rois ayant été vaincus ».

¹³ J. Raby, 2000a, p. 76 ; *id.*, 2000b, p. 94.

¹⁴ W. Steguweit, 1995, p. 74 ; J. Raby, 2000b.

¹⁵ *Ibid.* ; A. B. Sakisian, 1925, p. 279, n. 1.

¹⁶ J. Raby, 1987, p. 185b, n. 88, citant Friedrich Sarre « Michelangelo und der türkische Hof », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 32, 1909, p. 61-66, Giovanni Poggi (éd.), *Il carteggio di Michelangelo*, II (Florence, 1967), p. 166-167 et Karl Frey, *Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagnolo Buonarroti*, Berlin, 1899, p. 137-139 ; J. von Karabacek, 1918, p. 63.

¹⁷ J. Raby, 1980, chap. 1-2 « Invitations to the West », p. 1-55, « Costanzo and Gentile », p. 56-89 *et sq.* ; *id.*, 1987, p. 175 *et sq.* ; *id.*, 1982, p. 3-8.



Fig. 3. Anonyme [École florentine ?], *Portrait de Selim I^{er}*, [1543-1549 ?], huile sur toile, collection particulière, 99x76,8 cm

inédit (passé en vente en 1997¹⁸), représente le souverain de trois-quarts, à gauche, et à mi-corps, attributs et thème guerriers conférant son sens au tableau. Un élément, en effet, déterminant est l'inscription peinte dans un cartouche, en haut à droite (fig. 3a).



Fig. 3a. *SELYMVS// SVLTANICI// IMPERII// EVERSOR*, inscription peinte en cartouche, détail de la figure 3

¹⁸ Londres, Sotheby's, vente du 3 décembre 1997, n° 5903, lot n°63.

Elle renvoie explicitement à la conquête de l'Égypte : « Selīm, destructeur de l'empire souldanien » (« *Selymus sultā[n]ici imperii eversor*¹⁹ »). Divers éléments appellent une explication : non seulement la signification de l'inscription mais aussi son origine et celle du tableau.

À l'occasion de la vente publique où réapparut ce portrait, M. Mauro Natale avait indiqué comme probable provenance la collection de Paolo Giovio, l'humaniste collectionneur désigné comme Paul Jove dans la tradition des études françaises (1486-1552)²⁰. Avant d'en venir à la question de l'exécution du tableau et des lieux de conservation de celui-ci, la signification de l'inscription (Fig. 3a) appelle un commentaire. Son objet est la conquête victorieuse du sultanat mamelouk (« *Selymus sultā[n]ici imperii eversor* »), mention lapidaire qui trouve manifestement son origine dans un ouvrage du même Paul Jove, les *Historiae* (paru en 1550), dédié par l'humaniste à l'histoire de son temps, ouvrage dont le livre XVII comportait, dans son introduction résumant le long récit à venir des conquêtes de Selim I^{er} (objet des livres XVII à XVIII), la mention suivante : « *Selymus [...]* *amplissimum Sulthānorum imperium evertit*²¹ ». Si la rédaction des livres XVII et

¹⁹ « *SELYMVS// SVLTĀ[N]ICI// IMPERII// EVERSOR* ». Nous rendons le terme « *sultanicus* » et l'expression « *de' Soldani* » usitée en italien par « souldanien », néologisme forgé ici d'après le substantif usité encore en 1573. Si « soldan » (apparu en 1298 en français : A. J. Greimas, 1989, p. 602b) est bien attesté, encore jusqu'au début du xvii^e siècle, il ne semble pas, en effet, qu'il y ait eu dans la langue française un adjectif équivalent (« "Soldan" : Est un mot de principauté, et barbare, usurpé par les Turcs et Mores, pour Prince, comme, Le Soldan de Babylone, et Soldan Selyman. [...] L'ortographie naïfve de ce mot est Sultan, dont par changement d'une lettre moyenne, est fait Suldan, et par mutation de l'u en o, Soldan, ou avec addition d'un o, Souldan – J. Nicot, 1606, p. 598b). Les hésitations entre les formes « souldan » et « soldan » sont d'ailleurs perceptibles entre les deux éditions du dictionnaire de Jean Nicot, distantes de plus de trente années. En 1573, l'entrée proposée dans la première édition de l'ouvrage était la suivante : « Souldan, ou Soldan, ou Sultan en langage Moresque, signifie Roy ou Prince, est comme souverain. » (J. Nicot, 1573, p. 686b). De même, *Le Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFI)* ne donne aucun adjectif formé à partir de « so(u)ldan », « sultan » pour désigner le « souldan d'Égypte ». Chez Robert Estienne, l'entrée « Souldan » est la préfiguration exacte de la notice du dictionnaire de Nicot dans son édition de 1573 (R. Estienne, 1549, p. 582b, 589b). Le mot est toutefois absent de l'édition de 1539 chez Estienne. Enfin, le dictionnaire multilingue d'Ambrogio Calepino n'accorde aucune entrée au terme, malgré ses nombreuses éditions tout au long du xvi^e siècle. Machiavel, dans les *Discours...*, avait quant à lui également recouru à l'expression « *regno del Soldano* » pour désigner l'ensemble des possessions territoriales mameloukes : « *E chi avesse considerato il regno del Soldano [...]* » (N. Machiavel, 1993, p. 78a).

²⁰ « Salerom Notice », lot n°63, vente 5903, Sotheby's, 3/12/1997.

²¹ « *Dum haec in Italia geruntur, Selymus Turcarum imperator Campsonem Gaurium Memphiticum regem, ejusque exercitum ad Singam occidione delevit: indeque Syriam,*

XVIII date des années 1520²², et par conséquent est de peu postérieure aux événements, la comparaison de l'édition latine *princeps* avec sa traduction en italien (parue du vivant de l'auteur en 1551²³), fournit une explication tant à l'expression « *Sulthanorum imperium* » du récit historique, qu'à celle de « *sultanicum imperium* » qui forme l'inscription peinte.

On sait que depuis le Moyen Âge classique, notamment italien, l'on désignait le souverain régnant sur l'Égypte comme le « *Soldano* » (d'Égypte ou du Caire)²⁴. Le traducteur en langue italienne de l'œuvre de Paul Jove, Lodovico Domenichi, fit de même pour le passage déjà mentionné : « [...] *Selim* [...] *spense e tagliò tutto à pezzi Campsone Gaurio Soldano del Cairo, [...]; et quindi [...]* *ruinò il nome de' Mamalucchi, spaventevole alle nazioni di Levante, e'l grandissimo Imperio de' Soldani* »²⁵. Même si l'usage du traducteur varie quelquefois au cours du récit (rendant le terme de « *rex* » aussi bien par celui de « *soldano* » que par celui de « *Re* »²⁶), sa traduction lève toute ambiguïté sur la signification, pour Paul Jove, de l'expression « *Sulthanorum imperium* » (« *Imperio de' Soldani* ») et permet, en passant, de noter la difficulté qu'il y avait pour ces premiers historiens italiens à trouver un équivalent latin pour rendre non seulement le « *soldano* » égyptien mais pour désigner également la puissance mamelouke (« *regnum* » ou « *imperium*²⁷ »). De même, dans la traduction qu'il fit des

Judæam, atque Aegyptum clarissimis victoriis pervagatus Mamaluchorum nomen formidabile Orientis gentibus, ac amplissimum Sulthanorum imperium evertit. » P. Giovio, 1553, fol. 194 v^o.

²² T. C. P. Zimmermann, 1995, p. 287.

²³ P. Giovio, 1551b.

²⁴ John Tolan, traduisant la lettre de Jacques de Vitry (*Epistola* {6}, « Lettre à Jean de Nivelles », selon les éditions de B. C. Huyghens et de G. Duchet-Suchaux (adaptant dans ce second cas la traduction), donne le simple équivalent de "sultan" en français contemporain (J. Tolan, 2007, p. 43).

²⁵ P. Giovio, 1564, p. 463, liv. XVIII.

²⁶ Ainsi, parlant des Mamelouks : « *Mamaluchi fermè omnes Gethæ, Zinchi, Bastarnæque sunt nati in Ponto, & circa Mæotidem, ab ea præsertim parte, qua Corax amnis in Euxinum effunditur. [...] à quibus [maercatoribus] [...] navibus Alexandriam, atque inde ad Memphiticum regem perducuntur.* » (*id.*, 1553, liv. XVII, fol. 197, v^o) ou : « *Qui galeis carent capita muniunt rubris villosisque pileis quibus modo Mamaluchi equites apud Memphiticos reges utebantur : [...]* » (*ibid.*, liv. XVIII, fol. 219, r^o), rendus ainsi en italien : « *I Mamalucchi sono quasi tutti Geti, Zinchi, et Bastarni, nati appresso il mar Maggiore, et d'intorno alla palude di Zabacca massimamente da quella parte, dove il fiume Corax entra nel mare Eussino. [...] gli portano sulle navi in Alessandria, et di quindi al Soldano del Cairo.* » ; ou encore, « *Coloro che non hanno celata, portano in capo alcuni capelli rossi et pilosi, iquali dinanzi usavano i cavallieri Mamallucchi (sic), appresso il Re del Cairo ; [...]* » (*id.*, 1564, p. 470-471 et p. 522).

²⁷ De même Machiavel : « *E chi avesse considerato il regno del Soldano, e l'ordine de' Mamalucchi [...] avanti che da Salì (sic), Gran Turco, fusse stata spenta [...]* » (« Quiconque

Elogia, Lodovico Domenichi conclut-il l'*elogium* destiné au portrait de Ṭūmānbāy, parlant de la victoire remportée par Selīm sur le dernier sultan mamelouk, par la formule : « *haveva posto fine all'imperio de Soldani* », expression qu'il reprend encore dans l'*elogium* de Selīm : « *finì la vita & l'imperio de Soldani, [...]* »²⁸.

Comme on sait, Paul Jove fut, dans le cours de la Renaissance tardive, le plus grand collectionneur de portraits, conservant près de quatre cents représentations d'hommes illustres dans sa villa des bords du lac de Côme, son *Museo*, dont dix ou onze portraits de sultans²⁹ et parmi eux l'un de Selīm I^{er}³⁰. L'existence même du portrait (fig. 3) et la présence d'une inscription dont la source est le récit jovien tendraient à prouver que l'on est bien en présence du tableau ayant fait partie de cette collection, l'objet par conséquent de la description détaillée qu'en fit précisément Paul Jove dans un « *elogium* » tout d'abord manuscrit, disposé au bas du tableau dans le cadre du *Museo*, avant de l'imprimer avec l'ensemble des *Elogia*³¹. Pourtant, une étiquette au verso du tableau mis en vente porte la mention « *Genzano n°37*³² », explication plausible de l'initiale et du numéro apposés au bas du portrait (fig. 3) : « *G[enzano ?]. 37* ». Rien ne relie, à première vue, la collection de Paul Jove à Genzano, petite ville du Latium, qui abrite notamment le *palazzo Sforza Cesarini*, l'une des résidences des Sforza Santa Fiora Cesarini, une famille de l'aristocratie romaine. On sait que les Sforza Santa Fiora passèrent commande d'une série de portraits de Grands Turcs à Federico Zuccari³³ (1542/3-1609), autour des années 1560, soit suffisamment tardivement pour rendre impossible un quelconque concours de Paul Jove (†1552) dans la conception d'une inscription destinée à l'un de ces portraits. La seule explication cohérente est par conséquent que le tableau mis en vente à Londres ait effectivement appartenu à Paul Jove mais qu'il soit ultérieurement entré dans les collections Sforza Cesarini de Genzano, à

examinerait le royaume du sultan et l'organisation des Mamelucks, avant qu'elle n'ait été supprimée par Sélim, Grand Turc [...] », N. Machiavel, 1996, I, 1, p. 190 ; *id.*, 1993, p. 78).

²⁸ P. Giovio, 1554, liv. IV, « *Sotto il ritratto di TOMVMBEIO ultimo Sulthano dell'Egitto, & della Soria* », p. 258, liv. V « *Sotto il ritratto di SELIM Imperator de Turchi.* », p. 277.

²⁹ On se permet de renvoyer à G. Le Thiec, 1992, p. 781-830.

³⁰ Bruno Fasola, 1985, p. 171, n° 22 et p. 179 notice n°347 « Selim I ».

³¹ G. Le Thiec, 1992, p. 813-815 ; L. Klinger, 1991, I, p. 71, n. 47, p. 88, citant lettre de P. Giovio à Daniele Barbaro du 5 décembre 1544 (P. Giovio, 1958, n°4).

³² Selon la notice « Provenance » du lot n°63, vente 5903, Sotheby's, 3/12/1997.

³³ E. Debenedetti, 2008, p. 70. Curieusement, l'article de Monica Ghilardi, consacré à la fascination de l'Orient dans les dessins de Federico Zuccaro / Zuccari, ne mentionne pas ces portraits – certes peints... (M. Ghilardi, 2005).

une date postérieure à la dernière mention de sa présence aux mains des héritiers de Jove (soit après 1757³⁴), à l'occasion d'une vente partielle de la collection.

Comme ultimes preuves de l'origine jovienne du tableau l'on peut avancer non seulement la forme même du cartouche (fig. 3a) dans lequel figure l'inscription : identique à celle du cartouche figurant sur le portrait de Mehmed I^{er} Çelebi (fig. 4 et 4a),

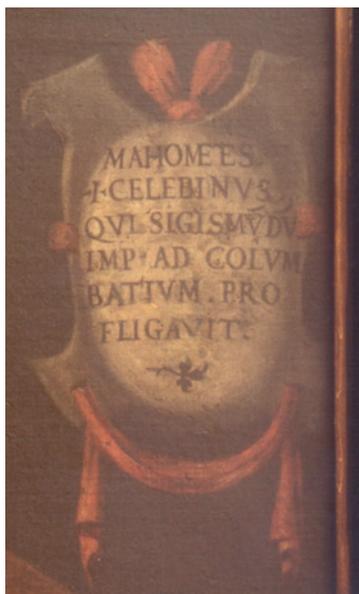


Fig. 4. Anonyme [École florentine ?], MAHOMETES//I-CELEBINVS// QVI SIGISMV[N] DV[M]//IMP[ERATOREM]. AD COLVM//BATIVM. PRO//FLIGAVIT., inscription peinte en cartouche, détail de la figure 4a

³⁴ Côme, Archivio Storico Civico, Famiglia Giovio, [liste des portraits possédés par Ottavio Giovio et transmis par testament à Giovan Battista Giovio, 25 mars 1757] fol. 66 (analysée par B. Fasola, 1985).



Fig. 4a. Anonyme [École florentine ?], *Portrait de Mehmed Ier Çelebi*, [1543-1549 ?], huile sur toile, Côme, Museo Archeologico

dont on sait qu'il appartient au *Museo* ; mais aussi une autre preuve matérielle. Les dimensions du portrait de Selīm sont, en effet, de 99 centimètres par 76,8. L'on sait que lorsqu'il en avait le loisir, Paul Jove décidait de la taille d'un tableau devant orner son *Museo* ; et le seul portrait de sultan ayant appartenu à Jove et conservé dans une collection publique, celui de Mehmed Ier Çelebi, a des dimensions similaires³⁵. Enfin, la datation proposée (milieu XVI^e siècle, non au-delà de 1575³⁶) correspond également, pour l'hypothèse « haute », à la date d'arrivée du portrait de Selīm au *Museo* de Côme (1549³⁷) et par là même à celle de sa probable exécution.

³⁵ Côme, Museo Civico, 95x73 cm. Ou encore le portrait de Totila : 92x65 cm. (Côme, Museo Storico Garibaldi).

³⁶ Selon la rubrique « Lot Notes » relative au lot n°63, vente 5903, Sotheby's, 3/12/1997.

³⁷ S. Monti, 1904, p. 56.

UN PORTRAIT DE SULTAN

Un tel portrait soulève des interrogations : tout d'abord, à en croire le récit jovien³⁸, à propos de l'adaptation du modèle ottoman originel réalisée par un peintre vraisemblablement italien (de l'école florentine, comme il fut indiqué lors de la vente londonienne³⁹) ; ensuite, quant à la vision même que l'on put avoir du portrait d'un Selīm conquérant: vision initiale du premier détenteur, Paul Jove, comme des visiteurs du *Museo*, puis, bientôt, celle des spectateurs du présumé portrait gravé et lecteurs d'une vie qui avaient vu simultanément le jour sur les presses bâloises de Petrus Perna en 1575. Ce qui se construisait ici était, une fois les premiers échos de l'événement de 1517 assourdis dans cette Italie du milieu du XVI^e siècle, l'un des premiers regards tout à la fois historique et « esthétique » que l'on put jeter sur Selīm en conquérant de l'Égypte.

Transposition ou acclimatation ?

Le don, en 1543, par le *beylerbeyi* d'Alger, Ḥayrū d-dīn/Barberousse, au capitaine de galères Virginio Orsini de onze miniatures dues très vraisemblablement à Nigārī⁴⁰ et qui représentaient les sultans ottomans, n'eut que des suites picturales limitées. Deux séries de portraits en furent ainsi tirées, l'une pour le cardinal Alexandre Farnèse, l'autre à l'intention de l'un de ses familiers, l'évêque et humaniste Paul Jove⁴¹. La disparition de la série ottomane originale⁴², et celle des copies Farnèse⁴³, privent l'historien de tout

³⁸ « [...] unze vrais portraits des Seigneurs Othomans, depeints (selon l'entendement des ouvriers Barbares) de couleurs fines, sur petits cadres de papier liscé [...] Tous ces portraits cy Virginio [Orsini], avec grandes prieres, communiqua au Cardinal Alexandre farnese, & à moy, pour les pouvoir faire peindre en tableaux plus grands, [...] » (P. Giovio, 1559, fol. 26-27, s. « gij-giij », v^o-r^o).

³⁹ Selon les rubriques « Lot Description » et « Lot Notes » (lot n^o63, vente 5903, Sotheby's, 3/12/1997).

⁴⁰ H. G. Majer, 1995 ; *id.*, 1990, p. 102-104.

⁴¹ « [...] Tous ces portraits cy Virginio [Orsini], avec grandes prieres, communiqua au Cardinal Alexandre farnese, & à moy, pour les pouvoir faire peindre en tableaux plus grands, [...] » (P. Giovio, 1559, *loc. cit.*). T. C. P. Zimmermann, 1995, p. 200-201.

⁴² La série des miniatures ottomanes n'apparaît mentionnée ni dans l'inventaire Farnèse de 1626, ni dans les inventaires successifs des biens laissés par Jove à ses héritiers.

⁴³ « *Dieci quadri mezzani in tela con cornice degli Imperatori ottomani* » (Archivio di Stato di Napoli, 1853 {I} 2, fol. 66 v^o, cité par Christina Riebesell, *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese. Ein "Studio" für Künstler und Gelehrte*, Weinheim, VCH-Acta humaniora, 1989, p. 69). Après cette mention dans l'inventaire des collections Farnèse de 1626 du palais de Caprarola, la série n'a manifestement plus laissé de trace documentaire.

point de comparaison pour évaluer le degré de fidélité de la série jovienne conservée (pour partie) à l'égard des originaux ottomans. Aussi ignore-t-on quels sont les emprunts véritables que cette représentation picturale du sultan (fig. 3) doit à la miniature initialement offerte. La culture figurative romaine, qui vit naître la présente interprétation occidentale d'un portrait ottoman, n'avait jusqu'alors, à notre connaissance⁴⁴, conçu aucune autre représentation de sultan susceptible d'avoir fourni au peintre ou à l'humaniste commanditaire des cadres iconographiques (et donc mentaux) pour cette réinterprétation figurée. Certes, il y avait eu une première figuration de Selīm I^{er} à Mantoue, plus tôt dans le siècle⁴⁵ ; mais elle ne paraît avoir connu aucune diffusion susceptible d'infléchir l'apparence d'une copie romaine effectuée depuis une miniature originale ottomane alors encore bien présente à Rome.

S'il paraît hasardeux d'inférer l'apparence de cette dernière depuis la copie jovienne, force est toutefois de constater que celle-ci présente plus d'un caractère à première vue original et dès lors susceptible d'avoir figuré dans la miniature ottomane. Il en est ainsi notamment d'une série d'attributs dont la cohérence ne semble pas fortuite : flèche, sabre, insigne de commandement (?), mais aussi cape, tous contribuant à une représentation fort peu composite du sultan. Toutefois, tel ou tel d'entre eux se révélait presque déjà classique pour le type qui s'esquissait alors dans la culture figurative italienne, au premier chef vénitienne, du portrait de sultan ottoman. Titien et son atelier avaient ainsi composé, une dizaine d'années auparavant, le portrait de *Soliman à la flèche*⁴⁶, dans lequel l'arme ne paraissait avoir d'autre nécessité que celle d'un attribut : à l'instar de la représentation présente (fig. 3) est-on dès lors tenté de se demander ? Mais le sabre passé sous la ceinture n'a, quant à lui, pas d'exemple antérieur connu dans les rares portraits occidentaux déjà exécutés (ceux de Mehmed II ou de Soliman), non plus que l'objet tenu dans la main gauche par Selīm I^{er} (à défaut de la masse d'armes bientôt prêtée au conquérant de l'Égypte⁴⁷, il pourrait s'agir d'un sceptre ou d'un insigne de commandement roulé dans un tissu). Certains de ces attributs sont, enfin, identifiés comme plus tardifs par la critique et datés par elle du xvii^e siècle, au moins pour l'un d'entre

⁴⁴ Sur l'exception constituée par les figurations du simple prince Djem lors de son séjour romain : G. Le Thiec, 2002.

⁴⁵ Cf. *infra* p. 356.

⁴⁶ Innsbruck, Schloss Ambras, n° 2429. Annick Leclerc, 1990, notice n°2, p. 22.

⁴⁷ J. Raby, 2000a, p. 74.

eux : la cape rouge jetée sur l'épaule gauche, signalant, manifestement⁴⁸, la promptitude à la guerre. Elle pourrait alors souligner dans ce tableau le caractère au moins belliqueux du sultan ; de même, serait-on tenté de penser, les autres motifs guerriers, tels flèche et sabre. Mais, comme on l'a indiqué, la flèche n'est en rien l'attribut de Selīm I^{er} ; en outre, le seul autre portrait subsistant de la série jovienne originale, celui de Mehmed I^{er} Çelebi, comporte lui aussi un carquois garni de flèches et dote en outre le sultan d'un sabre brandi (pl. n°4). Est-ce à dire que l'ensemble de ces attributs guerriers seraient dépourvus de sens car arbitraires et trop peu spécifiques ? Pourtant, pris tant isolément que dans leur ensemble, cape, flèche, sabre voire insigne de commandement paraissent renvoyer à une unique réalité, guerrière. Aussi est-ce l'inscription, présente à même le tableau, qui achève de donner tout son sens à ce portrait aux virtualités martiales.

Prescription d'un cartouche, ambiguïtés d'un elogium

Face au risque de relative indifférenciation ou de monotonie iconographique que comportait inévitablement une série de onze tableaux rendus trop proches par leur sujet (des portraits de sultans ottomans encore mal différenciés par leurs collectionneurs ou spectateurs), Paul Jove dut vouloir mettre en exergue, pour chaque sultan figuré, le trait biographique saillant grâce à la spécificité d'une inscription. Ici, la conquête du sultanat mamelouk, comme la victoire de Columbác z pour Mehmed I^{er} (inscriptions présentes sur les seuls tableaux tout à la fois conservés et connus⁴⁹), remplissait cette fonction. Dès lors, les éléments guerriers qui, dans une analyse strictement iconographique, risquaient d'être perçus comme épars ou trop peu significatifs, se trouvaient investis d'une charge nouvelle : ils devenaient les attributs naturels d'un sultan qui avait réalisé la conquête de l'Égypte mamelouke.

Ce portrait n'inspira pas au collectionneur Paul Jove que ce texte laconique. Il rédigea également, comme pour l'ensemble des portraits de son *Museo*, ce que la culture de la Renaissance désignait comme un *elogium*, condensé biographique ou « vie brève », apposé ici, théoriquement, au bas de chacun des tableaux de la villa-musée. L'ensemble de ces textes devait,

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Pour le sens et le commentaire de l'inscription figurant sur le portrait de Mehmed I^{er} : G. Le Thiec, 1992, p. 796-800.

selon le projet de leur auteur, paraître accompagné des portraits gravés, dont naturellement celui de Selīm. Si Paul Jove put voir paraître en 1551 les *Elogia*⁵⁰, ce fut toutefois sans les gravures, incorporées seulement vingt-cinq ans plus tard dans la grande édition posthume de ses œuvres⁵¹. À la différence du cartouche de la toile, l'*elogium* du portrait ne dépeignait pas, en Selīm, d'abord le conquérant, mais bien plutôt le parricide :

Selim, 9^e Empereur de la maison Othomane, avec ce visage terrible & ces yeux ferores, montrait la naturelle violence & l'impitoyable cruauté qui était en son cœur quand il se rendait cruel horriblement contre le sang de ses parents & des autres lesquels répondaient peu résolument à la volonté de son ambitieux désir⁵² [...].

Comme on le constate, compte tenu du tempérament colérique mis en évidence un peu plus loin dans l'*elogium* par un Paul Jove familier de la « physiognomie » du temps par ses études médicales⁵³, l'analyse des traits du visage prime et renvoie bien plus aux actes propres à ce tempérament voire à ses dérèglements tyranniques⁵⁴, qu'aux conquêtes dont le souverain est par ailleurs crédité. Dès le deuxième paragraphe de l'*elogium* cependant, force était d'admettre à l'historien qui, non seulement dans la rédaction des *Historiae* dès les années 1520, mais aussi dans son *Commentaire des choses turquesques* de 1531, avait accordé une si large place aux actions de Selīm, que la grandeur de ce sultan dépassait, tant par sa cruauté que par sa valeur, celle de son grand-père Mehmed II⁵⁵. La preuve à ses yeux était

⁵⁰ P. Giovio, 1546 ; *id.*, 1551.

⁵¹ *Id.*, 1575.

⁵² « *Selymus Othomannae familiae nonus Imperator, hoc ore truci ferocibusque oculis, insitam animo suo vim, diramque saevitiem ostendebat, quum in sanguinem gentilium suorum & reliquorum, qui ad eius imperiosi genii nutus parum expeditè responderent hos enim praecipuè oderat* (c'est nous qui soulignons), [« en effet, il détestait cela particulièrement » (remarque non traduite par Blaise d'Éveron)] *immaniter desaeviret.* » (trad. de Blaise d'Éveron, *op. cit.*, éd. lat., 1575, p. 244).

⁵³ G. Le Thiec, 1992, p. 816 *et sq.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 824-826.

⁵⁵ L'édition la plus récente est la traduction italienne des *Elogia...* (P. Giovio, 2006, p. 774-776). Machiavel avait déjà avancé cette comparaison qui tournait à l'avantage de Selīm : « Bajazet, sultan des Turcs, bien que préférant la paix à la guerre, put profiter des efforts de son père, Mahomet. Ayant comme David battu ses ennemis, celui-ci lui légua un royaume solide et facile à conserver par l'art de la paix. Mais si son fils Sélim, le seigneur actuel, avait été semblable à son père et non à son grand-père, le royaume se serait écroulé : et l'on voit que ce prince est en train de dépasser la gloire de son aïeul. Je dis donc qu'un prince faible peut se maintenir après un excellent prince, mais qu'après un prince faible aucun royaume ne peut se maintenir sous un autre prince faible ; [...] Les princes qui ne sont pas guerriers sont faibles. » (N. Machiavel, 1996, I, XIX, p. 230). Guichardin avait pareillement comparé les deux souverains ottomans : « Et, en le voyant sans cesse renforcer

précisément d'avoir, aussitôt le shah ou « sophi » de Perse défait, vaincu et tué les rois de Syrie et d'Égypte, Qānṣūh al-Ġawrī et Ṭūmānbāy⁵⁶.

La description de l'*elogium*, conçue à la fin des années 1540, mêlant des notations d'ordre esthétique et psychologique alors unifiées dans l'art de la « physiognomie », fut, par sa sortie du cadre intime du *Museo* grâce aux presses florentines de Torrentino, le discours assurément le plus répandu sur l'apparence du conquérant de l'Égypte, sans que son auteur eût toutefois jamais établi de lien formel entre apparence « physiognomique » et réalisations guerrières. Comme on le verra bientôt, à défaut de la « physiognomie », d'autres traits culturels permettaient toutefois d'associer étroitement le personnage historique de Selīm à ses conquêtes. Ce texte latin, comme l'ensemble des autres *elogia* parus en 1551, étaient pourtant parcourus d'une tension véritable : celle qui résultait d'une description de portrait, bientôt traduite en plusieurs langues et offerte ainsi aux lecteurs européens⁵⁷, et de l'absence de toute gravure jusqu'à l'édition bâloise de 1575. Par une singulière erreur du graveur ou de l'éditeur, le portrait donné alors comme étant celui du conquérant du Caire (fig. 5) ne l'était précisément pas⁵⁸.

ses armées, de plus en plus aguerries, construire très vite un très grand nombre de navires et prendre toutes les mesures nécessaires à la guerre, on craignait qu'il n'eût en tête, dès qu'il serait prêt, d'attaquer aux dires des uns, Rhodes, bastion des chrétiens en Orient, ou, selon d'autres, le royaume de Hongrie que les Turcs avaient craint autrefois, à cause de la fougue de ceux qui y habitaient, mais qui était affaibli à ce moment-là, parce qu'il était aux mains d'un roi mineur et qu'il était gouverné par des prélats et des barons du royaume en désaccord entre eux. D'autres affirmaient que toutes ses pensées étaient tournées vers l'Italie, comme si la discorde entre ses princes et les longues guerres dont il savait à quel point elles déchiraient ce pays lui donnaient l'audace de l'attaquer et comme s'il y était poussé par la mémoire de son aïeul Mehmet qui, bien moins puissant, avec une petite flotte envoyée dans le royaume de Naples, avait pris la ville d'Otrante [...], s'ouvrant ainsi une porte et édifiant une tête de pont grâce auxquelles, si sa mort n'était pas survenue, il aurait pu maltraiter continuellement les Italiens. » (F. Guicciardini, 1996, II, liv. XIII, chap. IX, p. 130-131).

⁵⁶ P. Giovio, 2006, p. 774.

⁵⁷ L'ouvrage connu des traductions en italien (1552), en français (1559), en espagnol (1568) et en allemand (1577).

⁵⁸ G. Le Thiec, 1992, p. 801-802.



Fig. 5. Thobias Stimmer, « *Selymus Turcar.[um] Imp.[erator]* », gravure sur cuivre, dans Paolo Giovio, *Elogia...*, Bâle, Petrus Perna, 1575, p. 244

L'ÉPAISSEUR DES IMAGES

En ces mêmes années 1550, aux côtés de cette prééminence du discours jovien qui vulgarisait les traits du sultan conquérant, existaient en Italie d'autres représentations picturales de Selim I^{er}, qui demeurèrent toutefois encloses dans l'intimité de quelques collections. Au cours de cette première moitié du XVI^e siècle, deux foyers principaux avaient ainsi sans doute nourri une première iconographie picturale sélimienne : Rome, comme on l'a vu, et peut-être également Mantoue.

Portrait induit

L'une des représentations les plus proches du tableau de Paul Jove dut être celle que possédait le cardinal Farnèse, puisque la première exécutée à partir de la miniature ottomane offerte par Barberousse. Pour autant, rien n'indique que le *gran Cardinale* ait fait un choix comparable à celui de l'évêque historien pour sa propre collection de portraits⁵⁹ (quel qu'ait été le rôle de « conseiller artistique » d'un Paul Jove à ses côtés⁶⁰) en plaçant, par le moyen d'une semblable inscription, la représentation du sultan Selīm sous les auspices de la destruction du sultanat mamelouk. Si tel était bien le cas, le portrait de Selim apparaissait donc, initialement, comme l'un d'une série formée par les onze portraits des souverains de la dynastie ottomane depuis son fondateur 'Osmān⁶¹, n'étaient ses attributs guerriers discrets, assurément présents dans cet « original » Farnèse puisque présents dans la copie jovienne. Mais faute d'inscription, la signification de ceux-ci (flèche, sabre, voire insigne de commandement, sans même évoquer le plus discret et belliqueux d'entre eux, la cape rouge) ne risquait-elle pas d'être, en quelque sorte, plus anecdotique par la répétition d'attributs comparables dans les dix autres tableaux de souverain ? Pour le collectionneur, en l'occurrence le cardinal Farnèse, ou ses familiers et visiteurs du palais de la nouvelle Chancellerie où celui-ci résida jusqu'en 1565⁶², seule la connaissance des exploits guerriers de Selīm I^{er} pouvait « informer » leur regard et parer ainsi un portrait muet des hauts faits bien connus accomplis par le souverain. Outre l'écho rencontré par la première œuvre de Paul Jove, le *Commentario delle cose de'Turchi*⁶³, les lecteurs italiens curieux des affaires ottomanes disposaient déjà de plusieurs traités narrant le destin de cet empire et les réalisations de ses derniers sultans : notamment celui d'Andrea Cambini⁶⁴, ou la somme de Bibliander, qui connaissait une diffusion assez large en Europe occidentale et comprenait dans son tome trois les principaux récits historiques de l'établissement de l'Empire ottoman⁶⁵. Cette première connaissance de l'histoire, même récente, devait sans doute, pour la série romaine Farnèse, pallier l'éventuelle absence de toute inscrip-

⁵⁹ C. Riebesell, 1989, p. 67-68. L'ouvrage de Clare Robertson (C. Robertson, 1992) ne mentionne aucune autre trace des portraits de sultans.

⁶⁰ T. C. P. Zimmermann, 1995, p. 212-214.

⁶¹ C. Riebesell, 1989, p. 69.

⁶² Le palais Farnèse était en effet la résidence de son frère le cardinal Ranuccio, jusqu'au décès de ce dernier (†1565).

⁶³ Quelque neuf éditions en italien de 1531 à 1544.

⁶⁴ Neuf éditions du traité d'Andrea Cambini parurent entre 1528 et 1541.

⁶⁵ T. Bibliander, 1543.

tion ; ou rendre plus éloquents encore un semblable ajout, comme pour le portrait jovien de Selīm, sultan dont manifestement on s'accordait, dans cette Italie de la Renaissance, à célébrer la valeur guerrière. Mais pour crucial qu'ait été le foyer romain dans la diffusion d'une nouvelle iconographie de Selīm I^{er} même au-delà de la culture italienne, *via* les collections d'Alexandre Farnèse et de Paul Jove, le foyer mantouan en paraît indépendant, en raison de sa très probable antériorité.

Mantoue

On trouve ainsi au sein des collections Gonzague un « portrait de Selīm roi des Turcs »⁶⁶, répertorié, toutefois, seulement en 1626. À cette date, deux souverains avaient porté ce nom, dont l'un, Selīm II, était perçu dans le monde italien comme le sultan défait à Lépante. Si le lieu de conservation du tableau lors de l'inventaire de 1626-1627⁶⁷ (« la petite loggia donnant sur le jardin du Pavillon »⁶⁸) n'est sans doute pas significatif (compte tenu des éventuelles réorganisations des collections Gonzague), il n'en est vraisemblablement pas de même pour la présence au sein des collections du duc Frédéric II (1500 ; 1519-1540) d'un ensemble de quelque quatre-vingt-quinze portraits de « Seigneurs et capitaines », distingués entre « capitaines chrétiens et infidèles »⁶⁹. Frédéric II Gonzague avait été, en 1537, le commanditaire auprès de Titien du portrait dit de *Soliman à la flèche*⁷⁰, perdu (il ne figurait déjà plus dans l'inventaire de 1626) et connu seulement de nos jours par la copie de Vienne déjà mentionnée. Or, dans ce même inventaire, la mention du « portrait de Selīm roi des Turcs » pourrait renvoyer, bien plus qu'au petit-fils vaincu, Selīm II, à son grand-père, Selīm I^{er}, l'un de ces « capitaines infidèles », peu nombreux à cette date précoce dans

⁶⁶ « *Un quadro dipintovi sopra il ritratto di Selim, re de' Turchi, con cornice bianca, lire 30* » inventaire des collections Gonzague 30 décembre 1626 – 12 janvier 1627, archives Gonzague, I-2393, page 201, item 1396 (répertorié dans le *Getty Provenance Index Databases*). L. Marini, 2000, p. 333 (ff. 607-1088, fol. 751r de l'inventaire) ; S. Lapenta, R. Morselli, 2006, p. 374, n° 1401. Mentionné également dans R. Morselli, 2002, p. 217c, notice n° 66.

⁶⁷ *Ead.*, 2002, *ibid.*

⁶⁸ « *Nella loggieta verso il giardino del Pavaglione – sic –* » (inventaire des collections..., I-2393, p. 201, item 1396, dans *ead.*, 2002, p. 45). La *loggieta* se trouvait à la jonction de la *Galleria della Mostra* et de la série de pièces fermant le *Cortile della Mostra* (A. Paolucci, 1988, p. 6, fig. 1 ; W. Liebenwein, 1992, p. 118).

⁶⁹ « *Novantacinque retrati de varii S[igno]ri. et capitanei christiani et infedeli* » (*Inventario di robbe... quale furono trovate nel studio di sua eccellenza...* », inventaire du *studiolo* de Frédéric II dressé le 7 décembre 1542, cité par A. Luzio, 1913, p. 31, n. 1).

⁷⁰ R. Morselli, 2002, p. 217a-c.

le XVI^e siècle – soit avant 1540, date de décès du duc Frédéric II –, hormis les exemples fameux de souverains ottomans, de Mehmed II, probablement, à Soliman. Le jeune prince Frédéric, successeur de Gian Francesco II Gonzaga, perpétua la turcophilie bien connue de son père qui avait notamment valu à ce dernier, au temps de ses échanges diplomatiques avec le sultan Bâyezîd II, le don, certes intéressé, d'un portrait du prince Djem⁷¹. Lui-même ne fut, en raison de sa propre date d'avènement au marquisat (29 mars 1519), que brièvement le contemporain de Selîm I^{er} (mort le 22 septembre 1520). Mais il maintint des relations secrètes avec son successeur Soliman⁷², alors qu'il s'employait simultanément à servir la politique de l'empereur Charles Quint en Italie, qui le fit d'ailleurs bientôt duc (1530)⁷³.

Ces deux princes de la maison Gonzague recouraient vis-à-vis des sultans Selîm I^{er} et Soliman, outre à la grande tradition politique mantouane⁷⁴, à l'usage habituel de dons dans les relations diplomatiques entre États, et notamment d'objets d'art⁷⁵. Gian Francesco Gonzaga dut ne pas épargner ceux-ci à l'égard des sultans ottomans, dont Selîm, puisque l'un des poèmes formant les *Centones ex Virgilio* du Mantouan Lelio Capilupi (1498-1560) célébrait ainsi sa mémoire, quelque trente ans après la disparition du marquis :

Outre cela, tes dons d'ivoire et d'or
Rendirent le Grand Seigneur de l'Asie, vaincu en guerre,
Bienveillant à ton égard, comme tous le confessent⁷⁶.

⁷¹ On peut toutefois noter que dans la lettre de Soliman à Federico Gonzaga traduite par Claudia Römer l'amitié entre Gian Francesco et le seul Bajazet II était rappelée et non celle avec Selîm I^{er} (« [...] tu as [...] envoyé une lettre à ma Cour qui est le refuge des sultans et à mon Sublime Seuil qui est le siège du bonheur, où les hommes d'espérance s'arrêtent et où les étoiles du bonheur et de la fortune se lèvent. Vous y avez annoncé le dévouement et l'amitié éprouvés par votre père envers la Cour de feu mon grand-père, Sultan Bâyezîd Han – que Dieu fasse son tombeau agréable –, [...] » – lettre de Soliman à Federico Gonzaga, 5-14 mars 1526, citée par : C. Römer, 1992, p. 463). P. Ferrato, 1876, p. 13.

⁷² M.P. Pedani, 1994, p. 112. Ainsi en 1529, l'ambassadeur de Mantoue rencontra-t-il à Venise Yünus bey (*ibid.*, p. 146-147, 191), lui offrant encore quinze bras (près de 9 mètres) de tissu d'or et autant de velours cramoisi (*ibid.*, p. 147).

⁷³ E. Cochrane, 1989, p. 36, 38-39.

⁷⁴ A. Cole, 1994, p. 143-170.

⁷⁵ J. Raby, 2006.

⁷⁶ « *I tuoi doni oltra cio d'avorio et d'oro// Ti fecer grato (come ogniun confessa)// Al gran signor de l'Asia, in guerra invitto* » (Lelio Capilupi, [*Centones ex Virgilio*], "Centona", v. 27-29, dans P. Giovio, 1554, p. 270 – texte original en latin, v. 23-25, dans P. Giovio, 1551, p. 213). L'édition originale des *Centones...* dut être celle parue à Venise, chez Michele Tramezzino entre 1548 et 1550 (s.d., in-8, 16 ff.).

Ce « Grand Seigneur de l'Asie » dont on souligne le caractère guerrier et victorieux est, naturellement, bien plus probablement Selīm I^{er} que Bāyezīd II ; mais ce fut manifestement des deux sultans que Gian Francesco Gonzaga reçut plusieurs montures⁷⁷. Est-il dès lors inconcevable d'imaginer qu'une diplomatie fondée de façon permanente sur les bonnes relations entre le marquisat de Mantoue et la Porte valût, à l'instar de la miniature représentant le prince Djem mandée quelques années auparavant par Bajazet à son allié Gonzague, l'envoi d'une autre miniature, cette fois de Selīm I^{er}, dûment adaptée, à Mantoue, en un portrait à l'occidentale et que ce dernier, soit figurât du vivant de Gian Francesco II Gonzaga parmi ses collections et par la suite dans celles de son fils, soit entrât directement dans celles-ci, à l'occasion de l'avènement de Frédéric II ou peu après (1519-1520) ? Une telle représentation du sultan conquérant, très vraisemblablement celle présente dans l'inventaire de 1626, aurait ainsi offert au jeune marquis l'image d'un souverain presque allié, auréolé de ses récents succès contre les Mamelouks.

Si l'on ne connaît pas de dons d'objets d'art en ivoire ou en or du marquis Gian Francesco à tel ou tel de ces sultans, on sait toutefois qu'un orfèvre médailleur, Gianfrancesco Ruberti della Grana, au service des Gonzague de 1483 jusqu'en 1526 au moins, avait après 1483 forgé des armes destinées à Bāyezīd⁷⁸, probables contre-dons aux chevaux reçus du sultan. Depuis Mehmed II, l'un des usages diplomatiques avait consisté, comme on sait, en l'envoi d'objets d'art, de médailles, voire d'« artistes », orfèvres ou médailleurs, dans le cadre des relations ottomanes avec différents États italiens⁷⁹. De même, l'on trouve dans les collections Gonzague trace d'une pièce d'orfèvrerie, issue d'une horloge offerte avant 1540 par un sultan à Gian Francesco II ou à son fils Frédéric⁸⁰. Gian Francesco II, auquel on

⁷⁷ « *Ma il S.[ignor] Francesco con questi ecellentissimi (sic) cavalli, iquali variamente cambiato il seme poteva no parere di nuova & bellissima razza, senza stancarsi mai d'usare in cio cortesia, s'acquistò lamicitia de principi di nationi straniere, & sopra tutto fu in gratia de Signori Othomanni, havendo egli ottenuto da loro bellissimi cavalli Turchi per razza & per bisogno della guerra.* » (P. Giovinetti, 1554, p. 269).

⁷⁸ Antonino Bertolotti, « Li arti minori alla corte di Mantova », *Archiv*, 15, 1888, p. 259-318, 491-590, 980-1075, p. 274, 276-277, [292 ?], 302 ; *id.*, *Artisti in relazione coi Gonzaga duchi di Mantova nei secoli XVI e XVII*, Mantoue, 1885, p. 89 (réédité récemment : *ibid.*, Whitefish {Montana}, Kessinger Publishing, 2009), cités par E. Luciano, J. G. Pollard, 2007, p. 128a, notice n° 109.

⁷⁹ *Ibid.*, « The Portrait Medal in Italy », p. XXVII-XXXVIII, XXXIIIb ; F. Babinger, 1963, p. 316 ; *id.*, 1962, p. 4, 9 ; J. Raby, 1980, p. 1-55 ; *id.*, 1987, p. 178.

⁸⁰ « 146. uno anello d'argento quale è alla misura de uno d'oro, dove era dentro uno orologio che fu mandato da signor Gran Turcho, peso veronesi settanta » (D. Ferrari, 2003, section « inventario delle gioie dell'illustrissimo et excellentissimo signor Francesco Gonzaga,

prête ces envois d'objets d'art (en or ou ivoire) eut-il de semblables relations avec Selīm I^{er} ? On a mentionné que l'artiste ayant réalisé la médaille qui célèbre la conquête de l'Égypte par le sultan ottoman (fig. 1, 2) pouvait être italien⁸¹. Mantoue était l'un des centres de l'activité médaillistique à la Renaissance, notamment sous les derniers marquis Gonzague⁸². Gianfrancesco Ruberti della Grana, l'orfèvre des armes destinées à Bajazet II, laissait, curieusement⁸³, anonymes les médailles qu'il réalisait : la seule qu'il signa jamais (parmi toutefois celles connues à ce jour) fut celle du très jeune marquis Gian Francesco à dix-huit ans⁸⁴. Dès lors : compte tenu de la qualité d'exécution de la médaille « sélimienne » ; de la présence d'un portrait très probablement de Selīm I^{er} dans les collections Gonzague, signe tangible de bonnes relations diplomatiques ; de la finesse d'exécution, enfin, du profil sultanien à l'avvers de la médaille (fig. 1a), ne peut-on songer que la cour des Gonzague et ses artistes médailleurs ne furent pas étrangers à l'exécution de celle-ci, pour laquelle ils auraient disposé de l'une des toutes premières figurations du souverain ottoman en Occident⁸⁵ ? La maladresse de l'exécution des pyramides au revers s'expliquerait par la méconnaissance de leur apparence à cette date précoce dans le siècle : elle marquera encore les gravures figurant les mêmes monuments à la Renaissance. Le classicisme, enfin, des inscriptions désignant tant le souverain (« *Selymus, Turcarum Imperator* ») que sa conquête (« *Memphi capta. Regibus devictis* »), peut aussi être la signature du recours à l'un des

Duca da Mantua, quale sono presso la illustrissima et excellentissima signora Duchessa di Mantua, sua matre », fol. 147, v^o, [item 7095], p. 338). La duchesse de Mantoue, Marguerite Paléologue, était à la suite du décès prématuré de son époux le duc Frédéric II, régente pour son fils Francesco, duc en titre. On peut aussi mentionner la présence dans les collections Gonzague, à la même date, de quatre masses dites « *alla turchesca* » (*ibid.*, p. 278-279, n^o [5833-5835], [5849]), d'au moins sept arcs (dont « *uno archo alla turchesca, lavorato* » et « *cinque archi alla turchesca* », *ibid.*, n^o [5824], [5852], [5856]), d'éperons et de plusieurs carquois, tous dits « *alla turchesca* » (*ibid.*, p. 279-280). Pour une idée exhaustive des biens qualifiés d'« *alla turchesca* » dans l'inventaire : voir « *indice delle tecniche e degli stili* » (*ibid.*, p. 416).

⁸¹ Cf. *supra* n. 9.

⁸² [E. Luciano, J. G. Pollard], 2007, « The Production of Medals », p. XV-XXVI, XXa, et « The Portrait Medal... », p. XXVIIa, XXVIIIb.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ J. Martineau, 1981, p. 151a.

⁸⁵ Une médaille au moins, d'un « Grand Turc », est répertoriée dans l'inventaire de 1540-1542 : « [...] *quattro megdalie (sic), cioè il papa, imperatore, re de Franza e il Turcho, d'oro sutile, suso i campi de sardonio negro* » (D. Ferrari, 2003, p. 344, n^o [7223]). À cette date toutefois, plusieurs souverains ont déjà fait l'objet d'une médaille : Mehmed II bien sûr, mais aussi Soliman et, naturellement, Selim. Mais s'agissant d'une médaille en or représentant un Grand Turc on ne voit guère de laquelle il peut s'agir.

humanistes présents à la cour des Gonzague ou dans l'entourage de la marquise Isabelle d'Este, tel Paride de Ceresara⁸⁶. Si, enfin, l'on s'étonnait de l'objet même de la médaille – une célébration sous le burin d'un artiste « occidental » de la conquête ottomane de l'Égypte par Selīm I^{er} –, on pourrait rappeler, une nouvelle fois, les situations analogues où des puissances ou de simples artistes italiens avaient vanté en Mehmed II notamment le conquérant de Constantinople.

Ainsi la genèse d'une médaille italienne à sujet ottoman trouverait-elle une explication dans les relations entretenues entre les Gonzague et la Porte ; et le portrait de Selīm dans les collections mantouanes, pour peu qu'il se fût bien agi de Selīm I^{er} (comme on s'est efforcé de l'établir), aurait été la figuration la plus contemporaine du conquérant de l'Égypte présente en Occident, et à ce titre sans doute l'un des plus fidèles, au même titre que l'avvers de médaille qu'il aurait inspiré. De la diffusion contemporaine de la médaille et peut-être de celle de son iconographie, on ignore à peu près tout, à commencer par une quelconque attestation de sa présence dans une collection du temps ; seule preuve documentaire, insatisfaisante, le nombre d'exemplaires conservés de nos jours (ou du moins répertoriés), qui se révèle peu élevé⁸⁷. On peut aisément en déduire que l'association entre la figure de Selīm I^{er} et une iconographie de la conquête, réussie dans l'art médaillistique probablement italien, fut, vraisemblablement, peu diffusée en Italie aux lendemains de l'effondrement mamelouk.

⁸⁶ W. Liebenwein, 1992, p. XX, 92, 94 ; E. Faccioli, 1962. Pour les vases à l'antique conçus par Mantegna et exécutés par Gianfrancesco Ruberti : J. Martineau, 1981, p. 151a.

⁸⁷ Les exemplaires exposés récemment sont ceux du Münzkabinett de Berlin (W. Steguweit, 1995, notice n° 22) et d'une collection privée new-yorkaise (J. Raby, 2000b, p. 94, notice n° 11). Tous deux de bronze, ø 40 mm. (Berlin) ou 41 mm. (New York). Un autre exemplaire est connu : celui du musée du Bargello, ø 38 mm. (A. Bey Sakisian, 1925, p. 279). Il existe une version uniface (avers) de la médaille, dont un exemplaire au moins est connu, réputé à tort conservé au Musée des Beaux-Arts de Lyon (collection Claudius Côte ; répertoriée par Hill et mentionnée par J. Raby, 1987, p. 185b, n. 89). Cependant, la description de Hill (*Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society*, 5^e s., 6, 1926, p. 296), qui mentionne bien un semblable avers (« portrait en buste de Sélim à gauche, turban, caftan à col boutonné, collier »), donne toutefois comme diamètre 49 mm : simple erreur ? Je remercie ici M. François Planet, Conservateur du Cabinet des médailles du Musée des Beaux-Arts de Lyon, de m'avoir signalé l'absence de tout exemplaire de cette médaille dans les collections lyonnaises, confusion issue, manifestement, de la présence antérieure d'un exemplaire dans la collection Claudius Côte, dispersée (*Collection Claudius Côte de Lyon*, s. l., s. n., s. d.). On ignore, enfin, si l'exemplaire passé en vente en 1984 chez Sotheby's à Londres est l'exemplaire new-yorkais mentionné.

Portraits de Selīm en Toscane et Tyrol

Il n'en est pas de même, quelques décennies plus tard, du véritable modèle pictural naissant : le portrait que Paul Jove avait fait exécuter. On en connaît, en effet, deux copies, réalisées au sein même du *Museo* à Côme : celle peinte sur l'ordre et à l'intention du duc Cosme I^{er} de Florence par Cristofano Dell'Altissimo (fig. 6)



Fig. 6. Cristofano Dell'Altissimo, *Portrait de Selīm I^{er}*, [[1552-1568 ?], Florence, Galerie des Offices

et celle destinée au château d'Ambras, pour la collection de l'archiduc Ferdinand de Tyrol (fig. 7) ;

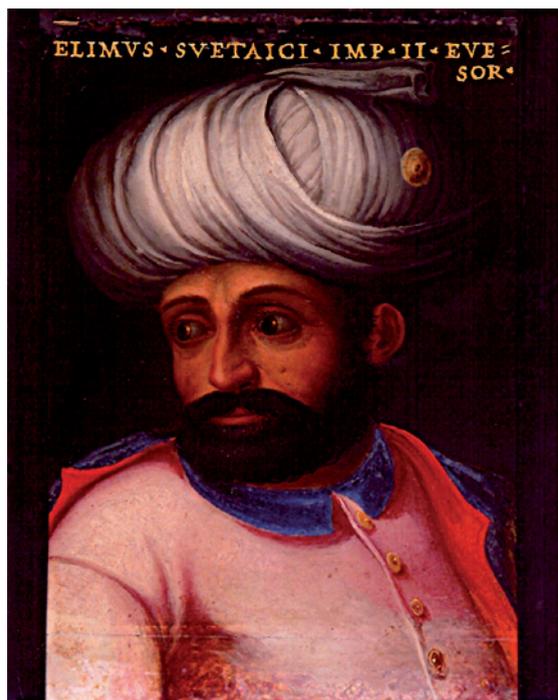


Fig. 7. Anonyme, *Portrait de Selīm I^{er}*, [1579-1580], huile, Vienne, Kunsthistorisches Museum, collection Ambras

copies qui, en raison de leur origine commune, appellent la comparaison. Entré dans les collections médicéennes à une date imprécise (entre 1552 et 1568⁸⁸), le portrait du sultan, bien identifié par l'inscription (fig. 6), fut d'abord placé au *Palazzo Vecchio* dans la *Sala del Mappamondo* (la *guardaroba nuova*) avant de rejoindre en 1587 la galerie supérieure des Offices, aux côtés de plusieurs dizaines de portraits d'hommes pareillement illustres. On a vu comment, dans le portrait ayant appartenu à Paul Jove, le concours de l'inscription et des attributs guerriers prêtés habituellement à ces premiers portraits de sultans, avait permis de célébrer en Selīm le destructeur de l'empire mamelouk. Dès lors qu'attributs (pour la plupart non représentés et inscription ne renvoyaient plus ici à cet événement et

⁸⁸ Dell'Altissimo a copié 180 portraits jusqu'en 1564, d'après une lettre citée par Giovanni Gaye (G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI...*, Florence, 1839-1840, 3 vol., II, p. 401-402, 412-414, cité dans G. Vasari, 2005, liv. X, « Académie du dessin... », II, p. 236 n. 68).

que la figure du conquérant, certes singulière (fig. 6), n'était qu'une figure d'empereur ottoman parmi d'autres, voire l'une parmi quelque 226 effigies d'hommes illustres distingués par leur physionomie et une inscription laconique⁸⁹, seule la culture historique des hôtes de Cosme I^{er} au sein de sa *guardaroba nuova* et, plus tard, celle des visiteurs ou des personnes qui fréquentaient la galerie supérieure des Offices (plus encore sans doute que pour le *studiolo* du cardinal Alexandre Farnèse) devait permettre de voir, sous ces traits, le conquérant du Caire. À partir de 1587, dans la galerie des Offices, Selīm I^{er} risquait de n'être plus qu'un simple homme illustre, n'était, précisément, l'accumulation depuis déjà un quasi demi-siècle, de la perpétuation de l'événement par les récits historiques.

Il en allait *a priori* autrement avec la copie destinée au château d'Ambras (fig. 7). Le portrait de Selīm était l'une des copies commandées par Ferdinand de Tyrol aux héritiers de Paul Jove, au nombre desquelles figurait l'ensemble des portraits sultaniens⁹⁰. Tous furent réalisés avant la fin de l'année 1580, moment des remerciements de l'archiduc aux héritiers⁹¹. La copie du portrait avait, en effet, dans ce cas préservé une inscription, censée gloser le personnage représenté. L'incohérence de cette dernière est patente à la lumière de la redécouverte de l'original jovien⁹². Le peintre, demeuré anonyme, envoyé par Ferdinand de Tyrol au *Museo* pour en reproduire les portraits, transcrivit en effet, de façon erronée l'inscription originale conçue par Paul Jove ; ou, s'il s'en était correctement acquitté, quelque exécutant reprenant son travail ou la transcription sur la toile n'avait guère compris les abréviations usitées par l'humaniste comasque : « *SELYMVS//SVLTĀ[N]ICI//IMPERII//EVERSOR* » était ainsi devenu « *[S]ELYMVS. SVETAICI. IMP. II EVE=SOR* » (*sic*), rendant incompréhensible, sinon l'iden-

⁸⁹ Ce laconisme ne fut cependant pas celui de toutes les inscriptions des portraits ottomans présents dans la collection médicéenne : ainsi le portrait de Bajazet I^{er} porte comme inscription explicative : « *.BAIAZETES. PRIMVS. COGNOMENTO. ILDRIM. IDEST FVLLEN* ~ » (« Bajazet I^{er} surnommé *Ildrim* c'est-à-dire "la Foudre" »).

⁹⁰ K. Schütz, 1984, p. 57 ; F. Kenner, 1893, p. 37-150 ; *id.*, 1898, p. 6-146. Sur le projet de collection de Ferdinand de Tyrol : Horst Bredekamp, 1996, p. 41-47 ; E. Scheicher, 1985.

⁹¹ Les 8 octobre 1579 et 2 décembre 1580, Ferdinand de Tyrol, archiduc d'Autriche, écrit aux héritiers Jove, Ottavio et son frère, successivement pour demander des copies de divers portraits, et les en remercier (S. Monti, 1904, p. 42-43).

⁹² Pour Eugène Müntz, la série autrichienne de Ferdinand de Tyrol avait été établie à partir des copies déjà exécutées par Cristofano Dell'Altissimo (« Les portraits conservés à Vienne sont donc des copies de copies et non des copies de peintures originales. On devine quelles altérations les physionomies ont dû subir » – E. Müntz, 1900, n. 2 p. "21" [269 ?]). Dans le cas au moins du portrait de Selim, compte tenu de l'inscription, cela s'avère inexact et contredit par ailleurs les deux lettres de Ferdinand de Tyrol.

tification, du moins la glorieuse caractérisation. Si le peintre au service de Ferdinand de Tyrol avait transformé quelque peu les couleurs de l'original (faisant bleue la cape de guerre et ne maintenant le rouge guerrier qu'en doublure) et privé le sultan de ses armes, la préservation de l'inscription aurait dû ici expliciter la valeur du conquérant. Elle la rendit inintelligible et seule, une nouvelle fois, mais hors d'Italie, la culture historique d'un Ferdinand de Tyrol ou de ses visiteurs put sans doute y suppléer.

Un nouveau portrait romain

D'autres portraits de Selīm I^{er} ont pu encore surgir dans la culture iconographique italienne de la Renaissance maniériste. Si la série attribuée à l'atelier de Véronèse est bien connue⁹³, il n'en est pas de même pour celle due à Federico Zuccari (1542/3-1609), déjà mentionnée. Deux inventaires au moins l'évoquent : l'un de 1713⁹⁴, l'autre dressé le 7 septembre 1744 pour la succession de Giuseppe I^{er} Sforza Cesarini, duc de Marsi (1707-1744)⁹⁵, dans le palais Sforza Cesarini de Rome, sis via dei Banchi Vecchi, soit l'ancien palais de la Cancelleria Vecchia du XVI^e siècle, bâti par Rodrigue Borgia⁹⁶. On trouve dans l'inventaire de 1744 à deux occasions la mention de « deux portraits de Grands Seigneurs », alors exposés dans les deuxième et troisième salles de la *guardaroba*⁹⁷. Constituée par conséquent de quatre portraits de Grands Turcs, pareille série devait présenter une grande cohérence de style, puisque les tableaux furent toujours attribués à un seul et même artiste. L'identité des quatre sultans figurés, et parmi eux éventuellement Selīm I^{er}, est étroitement liée à l'élucidation de l'identité du commanditaire et du peintre. On ignore, en effet, qui, parmi les Sforza Santa Fiora⁹⁸, passa commande d'une série de portraits de Grands

⁹³ J. Raby, 2006, p. 109-110.

⁹⁴ E. Debenedetti, 2008, p. 69.

⁹⁵ Rome, Archivio di Stato (AdS), Notai Capitolini 30, Uff. 25, vol. 584, fol. 55-279 (mentionné par le Getty Provenance Index Databases).

⁹⁶ C. L. Frommel, 2008, p. 23-44.

⁹⁷ « *Due quadri di quattro palmi rappresentati Due Gran Turchi di Giulio Romano con cornici negre, e intagli dorati stimati scudi quaranta* » et « *Due ritratti di Gran Signori de Turchi in tela di quattro palmi opera di Giulio Romano con cornici intagliate, e dorate si valutano scudi quaranta* » (Rome, AdS, *ibid.*, fol. 127 et 211).

⁹⁸ On pourrait aussi penser que le commanditaire fut un membre de la famille des Cesarini, puisque ces deux maisons ne s'allièrent qu'en 1673 (par l'union de Federico Sforza Santa Fiora avec Livia Cesarini conclue le 27 février 1673) soit avant la réalisation des inventaires, bien que cette hypothèse soit à nos yeux moins vraisemblable en raison tant de l'existence d'une collection de haute qualité picturale chez les Sforza Santa Fiora, que de l'accès aisé de ces derniers auprès des grands peintres maniéristes. Cesarini, vol. 465,

Turcs⁹⁹. La récente attribution de celle-ci à Federico Zuccari¹⁰⁰ (†1609) permet toutefois de déterminer un intervalle conduisant à différentes hypothèses pour l'identité du commanditaire comme des sultans figurés. Le *terminus post quem* est défini par la coïncidence temporelle des dernières années d'existence du cardinal Guidascanio Sforza (†1564) et de l'activité picturale précoce de Federico Zuccari¹⁰¹. Le *terminus ante quem*, bien moins précis, résulte des différentes dates de décès des autres commanditaires probables au sein de la famille Sforza Santa Fiora : à la même génération, les frères du cardinal Guidascanio, à savoir ses aînés, Sforza Sforza (†1575) ou le cardinal Alessandro (†1581)¹⁰² ; soit, dans cette hypothèse, les années 1564-1581. Seule difficulté, la résidence au palais avait été réservée aux seuls membres ecclésiastiques de la famille ; aussi, ce ne fut pas Sforza Sforza qui succéda à son frère cardinal Guidascanio dans le palais familial, mais les frère et neveu du prélat : les cardinaux Alessandro (†1581) et, à partir de 1583, Francesco (1562-1624), lui-même fils de l'aîné de la fratrie, Sforza Sforza. Ceci conduirait à étirer trop mécaniquement le *terminus ante quem* de 1564 à 1609, date de décès du peintre, auquel survivait le cardinal Francesco (†1624). Pour tenter de lever la difficulté (découlant d'un *terminus ante quem* bien trop vague, pour définir l'identité des quatre Grands Turcs en raison d'un trop grand nombre de possibilités), force est de s'interroger sur les raisons qui purent pousser un commanditaire Sforza à souhaiter détenir quatre portraits de sultans.

publié par Carla Benocci, « La magnificenza di due casati uniti : l'inventario del 1687 dei quadri di Federico Sforza e Livia Cesarini », *Rassegna degli Archivi di Stato*, LXI, 2001, 1-3, janv.-déc., p. 101-129).

⁹⁹ E. Debenedetti, 2008, p. 70. Curieusement, l'article de Monica Ghilardi, consacré à la fascination de l'Orient dans les dessins de Federico Zuccaro/Zuccari, ne fait pas mention de ces portraits (M. Ghilardi, 2005). L'étude de Cristina Acidini Luchinat ne mentionne pas davantage la série ottomane (C. Acidini Luchinat, 1998-1999).

¹⁰⁰ E. Debenedetti, 2008.

¹⁰¹ G. Vasari, 2005, liv. IX, "Taddeo Zuccaro", vol. II, p. 115-168, 117, 128-132. Pour un aperçu de la richesse de la collection de tableaux constituée par le cardinal Sforza dit « Santa Fiora » : « En 1546 [octobre 1545 (n. du trad.)], le célèbre peintre vénitien Titien de Cadore vint à Rome pour faire des portraits. Il avait d'abord fait celui du pape Paul quand Sa Sainteté était à Busseto ; comme il n'avait pas été payé pour ce portrait, ni pour ceux qu'il avait faits des cardinaux Farnèse et Santa Fiore, il fut reçu par eux avec beaucoup d'honneur au Belvédère. » (*ibid.*, liv. VII, « Perino del Vaga », vol. II, p. 231-271, 260-261) ; et encore : « L'année où le pape Paul III se rendit à Bologne et de là à Ferrare, Titien rejoignit la cour et fit son portrait, une très belle œuvre, qu'il répéta pour le cardinal Santa Fiore. Ces deux portraits, fort bien payés par le pape, se trouvent à Rome, l'un dans la garde-robe du cardinal Farnèse, l'autre chez les héritiers du cardinal Santa Fiore » (*ibid.*, liv. X, "Titien", vol. II, p. 13-71, p. 28).

¹⁰² F. Pace, 2008, p. 117-119.

Le commanditaire peut-être le plus vraisemblable serait Sforza Sforza (1520-1575), comte de Santa Fiora et capitaine au service de son grand-père le pape Paul III, mais aussi de Charles Quint. Il prit également part à la bataille de Lépante comme conseiller de don Juan d'Autriche¹⁰³. On peut à bon droit supposer que ce combattant victorieux ait commandé le portrait de son contemporain et adversaire en titre, le sultan Selim II, à la défaite de la flotte duquel il avait assisté, souverain auquel il aurait adjoint les portraits de trois prédécesseurs : Soliman, qui avait été également son contemporain, et, comme on peut légitimement le penser, les deux sultans tenus pour les plus valeureux d'un passé relativement récent, Selim I^{er} et Meḫmed II (bien plus qu'un Bajazet II). Est-il dès lors impossible d'imaginer que, dans l'hypothèse d'une commande de Sforza, le cardinal Francesco, son seul héritier mâle, ait voulu honorer la mémoire paternelle en recueillant ainsi en son propre palais les portraits des Grands Turcs qui avaient orné la demeure paternelle, distincte, rappelons-le, du palais de la Cancelleria Vecchia, puisque Sforza était homme de guerre et non ecclésiastique ? L'autre commanditaire des plus probables est le frère cadet de Sforza, précisément le cardinal Guidascanio, connu tant pour sa collection de peintures abritées dans ce palais qu'il avait reçu en héritage pontifical, que pour la fréquentation de son cousin Alexandre Farnèse¹⁰⁴, détenteur de la série de Nigārī comme des copies de celle-ci et, sans doute, arbitre du goût romain pour les collections picturales.

Quelle était l'apparence des portraits détenus par les Sforza Santa Fiora ? Il ne paraît pas inconcevable de songer que ces cousins germains du cardinal Alexandre Farnèse qu'étaient Guidascanio et ses frères¹⁰⁵, aient eu accès aux collections voisines de leur prestigieux parent : Federico Zuccari était devenu l'un des peintres favoris d'Alexandre Farnèse, à Caprarola

¹⁰³ *Ibid.*, p. 118b, 119b.

¹⁰⁴ Qu'Alexandre Farnèse et son cousin Guidascanio Sforza aient entretenu des relations suivies, où leur entourage pouvait notamment compter les mêmes humanistes, ce témoignage de Paul Jove tendrait à le prouver, qui détaillait ainsi le cadre de vie palatial du cardinal Sforza : « *Il Giovio descrive una stanza fatta dipingere con vari e curiosi emblemata di stucco dorato dal Cardinale Galeotto della Rovere e continua dicendo che "la qual pittura hoggidi ancora fa maravigliare, e ridere spesso il Signor Camerlengo Guido Ascanio Sforza, che habita quella stanza, come più onorata"* » (cité par F. Pace). Le cardinal Guidascanio avait, semblablement, été le commanditaire auprès de Jove de la biographie de son ancêtre Muzio Attendolo Sforza, fondateur de la dynastie (P. Giovio, 1539).

¹⁰⁵ Costanza Farnèse, fille de Paul III, avait épousé le comte Bosio II Sforza de Santa Fiora. L'un de leurs fils, Guido Ascanio, fait cardinal, se vit céder par le pontife, au même titre que plusieurs de ses frères, le palais Sforza Cesarini dès 1535, avant qu'en 1541, son parent Ottaviano Sforza ne lui accorde cette demeure par un acte notarié (C. L. Frommel, 2008, p. 28).

comme au palais Farnèse à Rome, et avait dû contempler tout à loisir la série des sultans ottomans. Aussi peut-on logiquement penser qu'il prit, pour cette commande émanant des Sforza, ses modèles dans la série ottomane des Farnèse. Selīm I^{er} aurait alors conservé ces mêmes traits, ceux adaptés du modèle ottoman et déjà copiés pour Paul Jove. De même, rien n'indique que la nouvelle série des quatre Grands Turcs Sforza ait été formée de tableaux à inscription. Mais le principe même de sa probable constitution, à savoir le choix de quatre des plus fameux sultans parmi les onze portraits détenus par Alexandre Farnèse, dut suffire pour perpétuer en Selīm la renommée d'un conquérant.

Une médaille, deux portraits perdus, trois conservés, dont l'un censé à tort avoir fait l'objet d'une gravure : les portraits de Selīm jouirent incontestablement d'un certain engouement au cours de la Renaissance italienne tardive, au moins sous ces formes proprement artistiques. Pourtant, l'existence, comme la diffusion (limitée), de ces portraits n'allait pas de soi : outre les contingences historiques mentionnées, plusieurs conditions semblaient avoir été nécessaires. Elles relevaient tant des catégories culturelles, de l'essor d'une culture historique, que des conventions qui régissaient l'art du portrait.

SELĪM, HOMME ILLUSTRE

La présence des portraits de Selīm dans quelque cinq collections italiennes (chronologiquement, celles des Gonzague, Farnèse, Jove, Médicis et Sforza Santa Fiora) ne laisse pas de questionner les éventuels préjugés sous-tendant notre propre vision de la Renaissance : comment un sultan ottoman, dont les humanistes italiens s'entendaient, manifestement, à souligner alors la menace qu'il constituait pour la Chrétienté¹⁰⁶, pouvait-il ainsi orner les *studioli*, galeries ou salons des palais ou villa de membres de l'aristocratie italienne, qu'elle fût princière ou encore d'Église ? Pour tenter de saisir la place effectivement tenue par le portrait de ce sultan dans ces diverses collections, il faut s'attacher à déterminer pour chacune d'entre elles le mode d'exposition du tableau.

La virtù sans frontière

Pour la collection Gonzague, l'hypothèse d'une identité du personnage désigné dans l'inventaire de 1626 comme « Selīm roi des Turcs », avec

¹⁰⁶ F. Guicciardini, 1996, p. 130-131, liv. XIII, chap. IX, II.

Selīm I^{er} est complétée par celle de l'appartenance du tableau à l'ensemble des « quatre-vingt-quinze portraits de différents seigneurs et capitaines chrétiens ou infidèles »¹⁰⁷, formant manifestement le noyau de la collection de Frédéric II Gonzague. Le marquis, bientôt duc, désireux, comme l'affirmait peu après (1535-1538)¹⁰⁸ François Guichardin, d'imiter Alexandre et César¹⁰⁹, avait naturellement fait sienne la valeur de gloire militaire incarnée par les plus prestigieux capitaines. On touchait par là même au goût du jeune prince Frédéric, lui qui, lors de son séjour à la cour de France, n'avait pas tari d'éloges sur *les Triomphes* romains de Mantegna présents dans la collection paternelle¹¹⁰, durant les conversations artistiques menées avec le jeune roi François I^{er}¹¹¹. Que le portrait de Selīm ait, au titre des conquêtes du sultan, figuré dans l'environnement du *studiolo* du prince paraît dès lors tout « naturel ». Si l'on compare le principe de cette collection avec celui forgé par Paul Jove pour former la sienne propre, l'on observe plus d'un trait commun. Ce fut cette même valeur « guerrière » animant souverains et capitaines, qui fonda l'illustration de ces derniers. Le *Museo* de Paul Jove contenait ainsi une immense collection de portraits d'hommes rendus illustres par leur *virtù* (le « génie »), que celle-ci fût littéraire ou, en l'espèce, politique (« *bellica virtus* » : guerrière, au sens large¹¹²). Concevant son *Museo* comme le propre « temple de la "*virtù*" »¹¹³, ressort de l'illustration des personnages dont il avait rassemblé les portraits, ce fut là encore très « naturellement » que Paul Jove put accueillir le portrait de Selīm, exposé peut-être indépendamment des dix autres portraits de sultans détenus par ce collectionneur, pour peu que l'on infère l'ordre d'exposition au sein du *Museo* de celui de la publication des *elogia* (ordre « nécro-chronologique »).

¹⁰⁷ « [...] novantacinque retrati de varii S[igno]ri. et capitanei christiani et infedeli », A. Luzio, 1913, p. 31, n. 1, cité par W. Liebenwein, 1992, p. 188, n. 145. « Nel camerino davanti al Studio. Nonantacinque retratti de varii signori, signore et capitanei cristiani et infedeli, de' quali ni sono nonantadiu cornisati et trei senza cornise » (« Inventario de robbe del illustrissimo et excellentissimo signor nostro il signor Duca Francesco di Mantua, quale furno trovate nel Studio de sua excellentia alla morte del illustrissimo signor Duca Federico suo padre... », fol. 135v, dans D. Ferrari, 2003, p. 309, [6515]).

¹⁰⁸ F. Guicciardini, 1996, II, p. 683.

¹⁰⁹ *Id.*, *loc. cit.* (en exergue).

¹¹⁰ S. Lapenta, 2006, p. 229, n° 895 ; A. Martindale, R. Signorini, 1981 ; C. Hope *et al.*, 1992.

¹¹¹ R. J. Knecht, 1994, p. 425.

¹¹² P. Giovio, 1551.

¹¹³ « *Publicatis ac in Musaeo tanquam Augusto Virtutis templo dedicatis clarorum virorum tabullis, [...]* » (*id.*, S. Maffei, 1999, p. 112).

Les portraits de Selīm I^{er}, des collections de portraits aux guardarobe

Le statut de l'effigie sélimienne dans la collection Farnèse est sans doute le plus délicat à connaître puisque l'on ne dispose, pour cette appartenance, que du témoignage de Paul Jove et de la mention tardive et laconique de l'inventaire déjà cité. Décrite simplement comme telle, la série des « dix » portraits de sultans ottomans ne permet pas de cerner quelle put être la place en son sein du portrait sélimien et des discours qu'il suscitait. Enfin, l'on peut noter que la série est désignée comme telle¹¹⁴ au sein de l'ensemble plus vaste constitué par la collection Farnèse¹¹⁵. Il en va manifestement de même dans la collection de Cosme I^{er} Médicis. On connaît la disposition des 226 tableaux¹¹⁶ grâce à la "table" fournie par Vasari dans la seconde édition des *Vies...*¹¹⁷ : les « empereurs des Turcs et autres héros » pour partie manifestement réputés orientaux, formaient une série séparée, que l'on suppose continue, sur la paroi dite « *di mezzo* » (au sud-est, opposée à celle dite de « tramontane ») dans la *Sala del Mappamondo* (« salle de la Mappemonde »), ou *Guardaroba nuova*¹¹⁸. La constitution d'une série propre d'empereurs ottomans et sa présentation indépendante¹¹⁹ était ici moins religieuse qu'encyclopédique et géographique, en apparence du moins¹²⁰ : ces portraits, en effet, se trouvaient très vraisemblablement (à ce que l'on se figure de la description faite par Vasari de la disposition décorative du lieu¹²¹), au-dessus des cartes de l'Asie et des figurations

¹¹⁴ « *Dieci quadri mezzani in tela con cornice degli Imperatori ottomani* » (cité par C. Riebesell, 1989, p. 69).

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 69.

¹¹⁶ G. Vasari, 1647, III, 2, p. 287-288. Ils sont au nombre de 226 au moment de la deuxième édition (1568) des *Vies...* et Vasari indique que vingt-neuf portraits supplémentaires (tous de papes) sont en train d'être peints (« *Questi non sono messi ancora in guardaroba ma si dipingano ora che s'è trovato i ritratti di tutti, et con fatica.* », *ibid.*, p. [415]).

¹¹⁷ 1568 : « *Tavola dei ritratti del Museo dell'Illustriss. et Excellentiss. S. Cosimo Duca di Fiorenza e Siena* », G. Vasari, 1647, p. [404].

¹¹⁸ Les tableaux ne furent pas, en effet, commandés pour la galerie des Offices, mais pour la nouvelle résidence de Cosme I^{er} du Palazzo Vecchio, avant d'être transférés plus tardivement (en 1587), sur l'ordre du grand-duc de Toscane Ferdinand I^{er}, dans la galerie, où ils eurent un emplacement sommital. F. Fiorani, 2005, p. 67-68.

¹¹⁹ « *Prima fila dalla banda di mezzo di Imperatori de Turchi et altri Heroi.* » (Vasari, 1647, III, 2, p. [414]).

¹²⁰ W. Prinz, 1971, p. 28 (mais W. Prinz s'appuie également sur la description due à Giorgio Vasari – éd. Milanese, VII-609); F. Fiorani, 2005, p. 89. Nous n'avons pas pu consulter l'ouvrage suivant : Alessandro Cecchi, *La Sala delle carte geografiche in Palazzo Vecchio "capriccio et invenzione nata dal Duca Cosimo"*, Florence, Mauro Pagliai, 2008.

¹²¹ « [...] *della banda di mezzo* [...] » d'une part, et, pour la localisation des cartes de l'Asie d'autre part : « *Poi come s'entra dentro a man ritta, è tutta l'Europa [...], sino al mezo della facciata, che è a sommo, dirimpetto alla porta principale, nel qual mezo s'è posto*

projetées (mais non exécutées) des plantes et des animaux propres à ce même continent¹²². Le statut du portrait de Selīm ne se laisse pas pour autant aisément cerner¹²³ : si l'on prend en compte les autres personnages présents dans la même série (ceux désignés comme « *altri Heroi* ») on constate qu'il s'agit soit de personnages issus de l'histoire de pays musul-

*l'Oriuolo [...]. Di sopra a questo tavole è l'Africa in undici tavole, fino a detto Oriuolo ; Seguita poi di là dal detto Oriuolo l'Asia nell'ordine da basso, e camina parimente in 14. tavole, sino alla porta principale. Sopra queste tavole dell'Asia, in altre 14. tavole, seguitano le Indie Occidentali, cominciando, come le altre, dall'Oriuolo, e seguitando sino alla detta porta principale, in tutto tavole 57. è poi ordinato nel basamento da basso, in altrettanti quadri attorno attorno (sic), che vi saranno a dirittura, a piombo di dette tavole, tutte l'erbe, e tutti gli animali ritratti di naturale, secondo la qualità, che producono que' paesi. Sopra la cornice di detti armari, ch'è la fine, vi vada sopra alcuni risalti, che dividono detti quadri, che vi si porranno alcune teste antiche di marmo, di quelli Imperadori, e Principi, che l'hanno possedute, che sono in essere, e nelle faccie piane, sino alla cornice del palco, [...] sono sotto (come hò detto) in dette faccie, trecento ritratti naturali di persone segnalate da 500. anni in quà, ò più, dipinte in quadri a olio (come se ne sarà nota nella tavola de' ritratti, per non far' hora sì lunga storia con i nomi loro) tutti d'una grandezza, e con un medesimo ornamento intagliato di legno di noce, cosa rarissima. » (G. Vasari, 1647, III, 2, p. 288 ; la traduction établie sous la direction d'André Chastel, omettant le passage relatif à l'Afrique, décale du même coup l'emplacement des cartes peintes de l'Asie dans la *guardaroba nuova* : (« En entrant, à droite, l'Europe occupe quatorze compartiments à la file jusqu'au milieu du mur en face de la porte principale, à l'endroit où est la fameuse horloge [...]. Au-dessus de l'Europe, jusqu'à la porte principale, sur le registre inférieur, l'Asie [*sic*] occupe quatorze compartiments. Au-dessus également en quatorze tableaux, les Indes occidentales commencent, comme les autres, à l'horloge pour finir à la porte principale. Au total donc, cinquante-sept compartiments. Au-dessous sont prévus autant de tableaux qui feront également le tour de la salle et où seront peints d'après nature toutes les plantes et tous les animaux selon les espèces de chaque pays. Au-dessus de la corniche qui souligne la fin des armoires, il y a des ressauts qui marquent la division entre les tableaux, sur lesquels on posera les bustes antiques en marbre qu'on possède des empereurs et princes qui ont régné sur ces contrées. Sur les surfaces planes qui vont jusqu'à la corniche du plafond, [...]. Au-dessous, comme je l'ai dit, sont trois cents portraits d'après nature, à l'huile, de personnages célèbres des cinq derniers siècles ou plus ; afin d'abrégé maintenant, nous en reparlerons, en citant leur nom, dans la table des portraits. Tous, ils sont de la même taille et ont le même encadrement sculpté en noyer, ce qui est exceptionnel. », G. Vasari, 2005, liv. X, « Peintres, sculpteurs et architectes de l'académie du dessin... », vol. II, p. 193-243, 227).*

¹²² Pour une description des cartes de l'Asie : F. Fiorani, 2005, p. 115-126.

¹²³ « *Alaga Capitano de' Giannizzeri, Cabrino(n) Fondula [1370-1425], Ezelino da Romano, Sciarra Colonna, ch'amazzò Bonifacio VIII, Attila Flagello de Dio, Ismaelle Soffi Re di Persia, Alcitro Re di Etiopia, Muleases Re di Tunisi, Ariadeno Barbarossa, Amurates II, Maumetto II ispugnatore di Gonstantinopoli, Selino II, Solimano, Baiazet II, Maumetto primo, Baiazet primo Fulmine, Gemme Ottomanno, Artasserse, Tamas di Ismaelle Re di Persia, Sciriffo Re di Mauritania, Saladino, Tamberlano Re di Oriente, Totila Re de' Gotti, Cait Beo Magno Soldano del Cairo, Campson Gauro Re di Egitto* » (Vasari, 1647, III, 2, p. [414] b-c – la table ne figure pas dans l'édition française de 2005).

mans (souverains, princes, ou simples personnages ottomans fameux¹²⁴) ou réputés orientaux (Artaxerxès¹²⁵), soit de personnages tenus pour tyranniques, violents voire sanguinaires, issus quant à eux de la propre histoire italienne (Ezzelino da Romano, Sciarra Colonna) ou de l'histoire mondiale connue (Attila « fléau de Dieu », Totila, roi des Goths). On le voit, le côtoiement des « empereurs des Turcs », dont Selim, et de personnages diversement violents ou tyranniques induisait manifestement une vision en demi-teinte des souverains turcs qui, pour fameux qu'ils aient été par leurs conquêtes ou leurs autres actions, demeuraient toutefois comme entachés du soupçon de tyrannie, qualification fréquemment associée au régime ottoman. Selim I^{er} ne devait guère y faire exception. L'une des modalités de la similitude propre à la culture de la Renaissance, la *convenientia*, était ici à l'œuvre : cette ressemblance « de proche en proche » qui faisait ainsi correspondre aux cartes de l'Asie, idéalement, plantes et animaux du continent, souverains y ayant régné et leurs comparses en tyrannie à l'apparence « physiognomique » commune, cette « signature » propre aux portraits¹²⁶.

Que faut-il par ailleurs penser du critère tout à la fois géographique et religieux (musulmans et/ou asiatiques) à l'origine du rapprochement spatial de la plupart de ces portraits ? On peut noter qu'il n'est pas exceptionnel dans la culture du temps : Paul Jove y avait également songé pour partie, lorsque dans une lettre du 18 janvier 1549, adressée à Cosme I^{er} de Médicis, duc de Florence, il affirmait, alors qu'il envoyait au duc un premier « Catalogue » de son Musée, esquisse de la future publication des *Elogia* : « Il est bien vrai que je mettrai les Mahométans dans une série à part (*separata filza*), comme je le ferai également pour les Papes, les Douze Visconti et Sforza et pour quelques cardinaux célèbres [...] »¹²⁷. Mais il ne fit manifestement pas ce choix et opta pour un ordre nécro-chronologique, bien plus neutre, dans la publication.

¹²⁴ 'Alī agha, capitaine des janissaires ; Djem Sultan ; Barberousse.

¹²⁵ On peut noter que pour les pièces de collection, Cosme I^{er} avait eu recours pour sa *guardaroba* antérieure à une notion qui conduisait à regrouper, manifestement, l'ensemble des *exotica* : ainsi, en 1553, l'inventaire des collections du duc mentionnait-il la présence dans le douzième placard d'un masque aztèque en pierres précieuses et de divers objets turcs (F. Fiorani, 2005, p. 75). On ignore si cet ensemble fut dispersé dans la *guardaroba nuova* selon le nouvel ordre géographique figuré par les cartes d'Egnazio Danti et de Bonsignori (*ibid.*).

¹²⁶ M. Foucault, 1966, p. 33-34, 40-42.

¹²⁷ P. Giovio, « *a Cosimo I de' Medici, Duca Di Firenze* », « Di Roma, il 18 di genaro 1549. », P. Giovio, 1958, lettre n°303.

Faut-il dès lors s'en étonner ? Il n'y avait pour ces princes ou humanistes de la Renaissance italienne manifestement rien de choquant ou de religieusement scandaleux à faire figurer dans leur *studiolo* ou dans leur *guardaroba* côte à côte les princes de leur temps, chrétiens et infidèles, alliés ou adversaires, sultans ottomans compris : ce fut le cas de Frédéric Gonzague duc de Mantoue mais aussi du duc d'Urbino, Francesco Maria, son contemporain (†1538), qui comptait dans sa *guardaroba* les portraits de « Charles Quint, [du] roi François [I^{er}] jeune, [du] duc Guidobaldo II, [des] papes Sixte IV, Jules II et Paul III, [du] vieux cardinal de Lorraine [Jean, cardinal de Lorraine (†1550)], [de] Soliman, empereur des Turcs »¹²⁸. Ils concevaient ainsi de faire se côtoyer, en une unique communauté, les souverains et capitaines de guerre (telles les collections du duc d'Urbino, de Paul Jove), parfois en subdivisant cette immense catégorie en « capitaines chrétiens ou infidèles » (ainsi de la collection de Frédéric Gonzague), tout en n'excluant pas de former une série spécifique dès lors que les portraits d'empereurs ottomans ou les « Mahométans » étaient en nombre suffisant (la série des cardinaux Farnèse ou Santa Fiora ou le projet éditorial primitif de Jove), ou que les souverains « orientaux » pouvaient non seulement former une série cohérente mais s'inscrire dans le projet encyclopédique des nouveaux *studioli*, ces *guardarobe* conçues comme autant de microcosmes (telle la série Médicis¹²⁹).

Outillage mental et formes culturelles

Cette argumentation qui invoque, en quelque sorte, l'« outillage mental » dont disposait, à la Renaissance, la culture aristocratique italienne pour célébrer en Selim le conquérant de l'Égypte¹³⁰, doit aussi rendre compte du recours à telle ou telle forme artistique, à ces mêmes fins. La première d'entre elles fut très vraisemblablement numismatique, choix qui s'explique assez naturellement par la faveur dont jouissait ce *medium*, grandement prisé pour la célébration des souverains, notamment autour d'Isabelle d'Este, marquise de Mantoue¹³¹. Dans le cadre de ce marquisat, le principat de son fils Frédéric Gonzague fut toutefois marqué par un recours limité à la médaille dans la célébration de l'État (six réalisations durant la totalité du principat¹³²) ; argument supplémentaire pour une

¹²⁸ G. Vasari, 2005, liv. X, "Titien", II, p. 28.

¹²⁹ H. Bredekamp, 1996, p. 37 ; M. Foucault, 1966, p. 46-47 ; E. Cassirer, 1983, p. 190-191.

¹³⁰ L. Febvre, 2003, p. 328-341 ; J. Revel, 1986, p. 497-498.

¹³¹ [E. Luciano, J. G. Pollard], 2007, « The Production... », p. XXa, et « The Portrait Medal... », p. XXVIIa, XXVIIIb ; L. Jardine, 1997, p. 417-418.

¹³² [E. Luciano, J. G. Pollard], 2007, « The Portrait Medal... », p. XXXVa.

antériorité de la frappe de la médaille sélimienne, sous Gian Francesco II Gonzaga (†1519), plus contemporaine encore de la conquête ainsi célébrée. L'autre forme artistique sollicitée est le portrait. On a pu proposer récemment diverses fonctions et usages pour le portrait à la Renaissance¹³³ : commémoration, usage de substitution (pour figurer dans les relations diplomatiques le ou la future époux/épouse), exemplarité ou édification, voire un usage de divertissement (tels les portraits de bouffons). La finalité des portraits de souverains ou d'hommes illustres put, selon les circonstances, osciller entre une dimension commémorative ou une dimension proprement exemplaire aux yeux des contemporains, et bientôt passer ainsi dans l'Histoire, lorsque ceux-ci, notamment, étaient exécutés du vivant d'un personnage se rendant illustre par son action politique ou militaire. Le personnage historique de Selīm a d'emblée été salué dans la culture italienne de la Renaissance comme un chef de guerre ou capitaine hors pair en raison de ses conquêtes, et ce fut bien à ce titre que certains de ses portraits entrèrent le plus naturellement du monde dans les collections célébrant les hommes illustres, de tous bords confessionnels serait-on tenté de dire.

Paradoxalement, la seule altération menaçant ses portraits, conçus à l'origine comme autant de célébrations de sa valeur guerrière, était peut-être celle consécutive au développement des collections, notamment picturales. L'exemple de la collection Farnèse montre assez quel était ce risque : en son sein, la série des dix/onze portraits de sultans ottomans amoindrissait, par cet effet cumulatif, la singularité radicale de chacun des souverains ottomans figurés, dont Selīm I^{er}. Si aucun texte apposé à même le tableau ou l'accompagnant, ne venait expliciter par le récit des exploits du souverain la raison d'être singulière de cette appartenance, seule la culture historique du visiteur, et au premier chef du collectionneur, pouvait y suppléer. Les pratiques de collectionneur d'un Paul Jove avaient doublement préservé les personnages ornant son *Museo* de tout anonymat : malgré le nombre de portraits présents, l'inscription apposée sur le tableau¹³⁴, comme la rédaction de l'*elogium* du personnage figuré avaient concouru à la célébration et à la perpétuation d'une gloire personnelle. Mais cet usage ne survécut manifestement pas à l'âge des collections encyclopédiques de la fin de la Renaissance. Déjà, à Ambras, l'inscription peinte devenait incompréhensible ; à Florence, dans la *guardaroba* de Cosme I^{er}, Selīm

¹³³ J. Fletcher, 2008, p.71-79.

¹³⁴ L. Klinger, 1991, I, p. 181.

n'était plus que l'un de ces souverains d'Asie, certes identifié encore par son nom (fig. 6) et par son appartenance à une série cohérente d'empereurs ottomans mais environnée de tous les portraits d'autres souverains réputés « orientaux ». Lors de l'installation de la série de portraits dans la galerie supérieure des Offices il perdit encore un peu plus de sa spécificité glorieuse. Finalement, faute de se traduire durablement dans la culture iconographique, ce qui rendait peut-être si singulière la physionomie du conquérant de l'Égypte aux yeux de ses contemporains renaissants, à savoir ses succès mémorables, risquait de disparaître à l'apogée de l'âge des collections, quand celles-ci se muèrent bien souvent en musées¹³⁵. Dès lors que celles-ci perdaient, comme principe d'unité, la célébration des hommes illustres et notamment des souverains et chefs de guerre, la dissociation entre tableau et texte, était lourde de conséquences : l'autonomie gagnée par le portrait lui faisait perdre la substance de la vie même, ou plutôt de l'"illustration" du sultan, ici ses conquêtes égyptiennes, elles qui lui avaient en grande partie valu sa place au sein de la communauté universelle des hommes illustres.

SOURCES

- [Bibliander (Theodor) (éd.)], *Machvmetis principis, eiusque svccessorvm vitae, ac doctrina, ipseque Alcoran quae ante annos CCCC uir... clarissimus D. Petrus abbas cluniacensis per uiros eruditos... ex arabica lingua in latinam transferri curavit.* [...], Bâle, s. n., 1543, 3 vol. in quarto.
- Estienne (Robert), *Dictionnaire françois-latin, autrement dict les mots françois, avec les manieres d'user d'iceulx, tournez en latin*, Paris, R. Estienne, 1549 ; 2°.
- Gaye (Giovanni), *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI...*, Florence, Presso Guiseppe Molini, 1839-1840, 3 vol.
- Giovio (Paolo) [Paul Jove], *Vita Sfortiae clariss. ducis, a Paulo Jovio conscripta, ad Guidonem Ascanium Sfort. a Sancta Flora cardin. aeriūque praefectum*, Rome, Antonio Blado, 1539 ; 4°.
- , *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita quae in museo Joviano Comi spectantur. Addita in calce operis Adriani pont. Vita*, Venise, M. Tramezzino, 1546 ; 2°.
- , *Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita, quae apud musaeum spectantur. Volumen digestum est in septem libros*, Florence, L. Torrentino, 1551 ; 2°.
- , *Gli Elogi, vite brevemente scritte d'huomini illustri di guerra, antichi et moderni, [...]* tradotte di M. Lodovico Domenichi, Florence, Lorenzo Torrentino, 1554 ; 4°.
- , *Les Eloges et Vies brièvement descrites sous les images des plus illustres & principaux hommes de guerre, antiques & modernes : qui se voyent à Como, au Musée de Paolo Iovio,...*, Paris, pour Galliot du Pré, 1559, trad. de Blaise d'Everon.

¹³⁵ M. Scolaro, 2002, 40b ; P. Findlen, 1996, chap. 1 « "A World of Wonders in One Closet Shut" », p. 17-47, et p. 109 sq.

- , *Elogia virorum bellica virtute illustrium, septem libris jam olim... comprehensa, et nunc... imaginibus exornata*, Bâle, P. Perna, 1575 ; 2°.
- , *Pauli Jovii novocomensis Episcopi Nucerni, historiarum sui temporis tomus primus, XXVIII libros complectens*, Paris, Michel Vascovan, 1553 (édition princeps : Florence, Torrentino, 1550 – pour le tome 1 –) ; 2°.
- , *La prima parte dell'Historie del suo tempo di mons. Paolo Giouio vescovo di Nocera. Tradotte per m. Lodouico Domenichi*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1551 ; 4°.
- , *Delle Istorie di Mons. Giovio, Prima parte [...]*, Venise, Giorgio de' Cavalli, 1564 ; 8°.
- , Ferrero (Giuseppe G.) (éd.), *Epistularium, pars I... [et] pars altera*, Rome, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria, 1956-1958.
- , Maffei (Sonia) (éd.), *Scritti d'arte. Lessico ed ecfrasi*, Pise, Scuola Normale Superiore, 1999.
- , Minonzio (Franco) (éd.), *Elogi degli uomini illustri*, Turin, Einaudi, 2006.
- Guicciardini (Francesco), *Histoire d'Italie 1492-1534*, Fournel (Jean-Louis) et Zancarini (Jean-Claude) (trad.), Paris, R. Laffont, 1996, 2 vol.
- Machiavel (Nicolas), *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, dans *id.*, Martelli (Mario) (éd.), *Tutte le opere*, Milan, Sansoni/Bompiani, 1993.
- , *Discours sur la première Décade de Tite-Live*, in *id.*, Bec (Christian) (éd.), *Œuvres*, Paris, R. Laffont, 1996.
- Marinig (Lucia) (éd.), « Elenco dei beni del 1626-1627 », in Morselli (Raffaella) (dir.), *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627*, Milan, Silvana Editoriale, 2000, p. 235-508, (ff. 607-1088 de l'inventaire).
- Michel-Ange, Barocchi (Paola), Poggi (Giovanni) et Ristori (Renzo) (éd.), *Il carteggio di Michelangelo*, Florence, Sansoni, 1965-1967, 2 vol.
- , Frey (Karl) (éd.), *Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagnolo Buonarroti*, Berlin, K. Siegmund, 1899.
- Nicot (Jean), *Dictionnaire François-Latin auquel les mots François, avec les manieres d'user d'iceux, sont tournez en Latin, Reueu et augmenté du tiers par le moyen des diuers escripts de M.Nicot Conseillier et Maistre des Requestes de l'hostel du Roy. Les mots de Marine, Venerie, Faulconnerie ou Volerie, & autres obmis és precedentes impressions, sont remis en leur ordre*, Paris, Gaspar de Hus, 1573.
- , *Thesor de la langue francoyse, tant Ancienne que Moderne. [...] Reueu et augmenté en ceste derniere impression de plus de la moitie, [...]*, Paris, David Douceur, 1606 ; 2°.
- Vasari (Giorgio), *Delle Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori et Architetti...*, Bologne, Presso gli Heredi di Evangelista Dozzi, 1647, 3 parties en 3 vol. in-quarto.
(base de données : *Getty Provenance Index Databases*)

BIBLIOGRAPHIE

- Acidini Luchinat (Cristina), *Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento*, Rome, Jandi Sapi, 1998-1999, 2 vol.
- Alderson (Anthony D.), *The Structure of the Ottoman Dynasty*, Westport, CT, Greenwood Press, 1982 [1956].
- Andaloro (Maria), « Costanzo da Ferrara. Gli anni a Costantinopoli alla corte di Maometto II », *Storia dell'arte*, 12, 1980, p. 185-212.
- Babinger (Franz), « Ein weiteres Sultansbild von Gentile Bellini aus russischem Besitz », *Sitzungsberichte – österreichische Akademie der Wissenschaften Philosophisch-historische Klasse*, 240, 1962, 3, 20 p.
- , « Lorenzo il Magnifico e la corte ottomana », *Archivio Storico Italiano*, 121, 1963, p. 305-361.

- Bredenkamp (Horst), *La Nostalgie de l'antique. Statues, machines et cabinets de curiosités*, Paris, Diderot éditeur, 1996.
- Campbell (Caroline), Chong (Alan) (éd.), *Bellini and the East. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum 14 December 2005-26 March 2006 [...]*, Londres/Boston, National Gallery Company / Isabella Stewart Gardner Museum, 2005.
- Campbell (Lorne), *Portraits de la Renaissance. La peinture des portraits en Europe aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris, Hazan, 1991.
- Cassirer (Ernst), *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, Paris, Éd. de Minuit, 1983 [1963].
- Chambers (David), Martineau (Jane) (éd.), *Splendours of the Gonzaga. Exhibition, London, Victoria & Albert Museum, 4 November 1981-31 January 1982*, Londres, Victoria & Albert Museum, 1981.
- Cochrane (Eric), *L'Italia del Cinquecento, 1530-1630*, Bari, Laterza, 1989.
- Cole (Alison), *La Renaissance dans les cours italiennes*, Paris, Flammarion, 1995 [1995].
- Debenedetti (Elisa), « Quadreria e decorazione in Palazzo Sforza Cesarini », in Calabrese (Lucia) (éd.), *Palazzo Sforza Cesarini*, Rome, De Luca, 2008, p. 69-98.
- Ellenius (Allan) (dir.), *Iconographie, propagande et légitimation*, Paris, P.U.F., 2001 [1998].
- Faccioli (Emilio) (éd.), *L'Esperienza umanistica. L'Età isabelliana, autunno del Rinascimento mantovano*, Mantoue, 1962, vol. 2 de *Le Lettere*, t. 2 de *Mantova. La Storia, le Lettere, le Arti*, Faccioli (Emilio), Giusti (Renato), Salvatori (Rinaldi) (éd.), Mantoue, Istituto C. d'Arco per la storia di Mantova, 1958-1965, 9 t. en 11 vol.
- Falomir (Miguel) (dir.), *El Retrato del Renacimiento. Exposición, Madrid, Museo nacional del Prado del 3 de junio al 7 de septiembre de 2008*, Madrid, Museo nacional del Prado, 2008.
- Fasola (Bruno), « Per un nuovo catalogo della collezione gioviana », in *Atti del Convegno Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria. Como, 3-5 giugno 1983*, Côme, Presso la Società a Villa Gallia, 1985, p. 169-180.
- Febvre (Lucien), Crouzet (Denis) (postf.), *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, A. Michel, 2003 [1942].
- Ferrari (Daniela) (éd.), *Le Collezioni Gonzaga. L'inventario dei beni del 1540-1542*, Milan, Silvana Editoriale, 2003.
- Ferrato (Pietro), *Il Marchesato di Mantova e l'impero ottomano alla fine del secolo XV^o. Documenti inediti tratti dall'archivio storico dei Gonzaga*, Mantoue, Mondovi, 1876.
- Findlen (Paula), *Possessing Nature. Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley, University of California Press, 1996 [1994].
- Fiorani (Francesca), *The Marvel of Maps. Art, Cartography and Politics in Renaissance Italy*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2005.
- Fletcher (Jennifer), « El retrato renacentista. Funciones, usos y exhibición », in Falomir (Miguel) (dir.), *El Retrato del Renacimiento. Exposición, Madrid, Museo nacional del Prado del 3 de junio al 7 de septiembre de 2008*, Madrid, Museo nacional del Prado, 2008, p. 71-89.
- Foucault (Michel), *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- Frommel (Luitpold C.), « Il Palazzo Sforza Cesarini nel Rinascimento », in Calabrese (Lucia) (éd.), *Palazzo Sforza Cesarini*, Rome, De Luca, 2008, p. 23-44.
- Ghilardi (Monica), « Il fascino dell'Oriente nei disegni di Federico Zuccaro », in Marino (Angela), Ciranna (Simonetta) (dir.), *Tripoli. Città fortificata del Mediterraneo*, Rome, Carocci Editore, n° spécial de *Ricerche di storia dell'arte*, 86, 2005, p. 79-95.
- Gray (Basil), « Two portraits of Mehmet II », *The Burlington Magazine*, 61, 1932, p. 4-7.
- Greimas (Algirdas J.), *Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIV^e siècle*, Paris, Larousse, 1989.
- Hill (George F.), *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, Londres, British Museum, 1930.

- Hope (Charles), *et al.*, « Le triomphe de César », in Martineau (Jane) (dir.), *Andrea Mantegna. Peintre, dessinateur et graveur de la Renaissance italienne. Londres-New-York, Royal Academy of Arts-Metropolitan Museum, 1992, Paris/Milan, Gallimard/Electa, 1992, p. 360-403.*
- Jardine (Lisa), *Worldly Goods. A New History of the Renaissance*, Londres, Papermac, 1997.
- Kenner (Friedrich), « Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, Einleitung », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 14, 1893, p. 37-150.
- , « Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Spanien, und Portugal, Frankreich, England, Orient und Nachträge », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 19, 1898, p. 6-146.
- Klinger (Linda), « The portrait collection of Paolo Giovio », D. Ph. Thesis, Princeton University, 1991, 2 vol.
- Knecht (Robert Jean), *Renaissance Warrior and Patron. The Reign of Francis I*, Cambridge, Cambridge U.P., 1994.
- Lapenta (Stefania), Morselli (Raffaella) (dir.), *Le Collezioni Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627*, Milan, Silvana Editoriale, 2006.
- Ead.*, « Atlante dei dipinti », in *ead.*, Morselli (Raffaella) (dir.), *Le collezioni Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627*, Milan, Silvana Editoriale, 2006, p. 179-381.
- Le Thiec (Guy), « L'entrée des Grands Turcs dans le Museo de Paolo Giovio », *Mélanges de l'École française de Rome, Italie et Méditerranée*, 104(2), 1992, p. 781-830.
- , « Le roi, le pape et l'otage. La croisade, entre théocratie pontificale et messianisme royal (1494-1504) », *Revue d'Histoire de l'Eglise de France*, 88, n° 220, janv.-juin 2002, p. 41-82.
- Leclerc (Annick), « Soliman le Magnifique », in Bernus-Taylor (Marthe) (éd.), *Soliman le Magnifique. Exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais du 15 février au 14 mai 1990*, Paris, Ministère des Affaires Étrangères, 1990.
- Liebenwein (Wolfgang), *Studiolo, storia e tipologia di uno spazio culturale*, Ferrare, Franco Cosimo Panini, 1992.
- Luciano (Eleonora), Pollard (John G.) (dir.) and Pollard (Maria) (collab.), *Italy, t. 1 de Renaissance Medals. National Gallery of Art*, Washington, New York, Oxford, National Gallery of Art & Oxford University Press, 2007, 2 vol.
- Luzio (Alessandro), *La Galleria dei Gonzaga, venduta all'Inghilterra nel 1627-1628*, Milan, L.F. Cogliati, 1913.
- Majer (Georg H.), « Zur Ikonographie der osmanischen Sultane », in Kraatz (Martin), Meyer Zur Capellen (Jürg) und Seckel (Dietrich) (éd.), *Das Bildnis in der Kunst des Orients*, Stuttgart, F. Steiner, 1990, p. 99-119.
- , « Nigari and the Sultans' Portraits of Paolo Giovio », in *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi. Bildiriler. 9th International Congress of Turkish Art*, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1995, 3 vol., II, p. 443-456.
- Martindale (Andrew), Signorini (Rodolfo), « The Triumphs of Caesar », in Chambers (David), Martineau (Jane) (éd.), *Splendours of the Gonzaga. Exhibition, London, Victoria & Albert Museum, 4 November 1981-31 January 1982*, Londres, Victoria & Albert Museum, 1981, notices n°66-71, p. 142b-145a.
- Martineau (Jane), « Francesco Gonzaga, fourth Marchese of Mantua (1466-1519) », in Chambers (David), Martineau (Jane) (éd.), *Splendours of the Gonzaga. Exhibition, London, Victoria & Albert Museum, 4 November 1981-31 January 1982*, Londres, Victoria & Albert Museum, 1981, notice n°85, p. 150b-151a.
- Meroni (Ubaldo), « Il vero volto di Maometto II », *Il ritratto antico illustrato : rivista di documentazione e critica*, 1, 1984, p. 14-23.
- Meyer Zur Capellen (Jürg), « Das Bild Sultan Mehmeds des Eroberers », *Pantheon*, 1983, p. 208-220.

- Monti (Santo), « Documenti Giovio inediti », *Periodico della Società Storica Comense*, 16, 1904, p. 55-59.
- Morselli (Raffaella), « Il fior delle pitture... dei primi Pittori del Mondo », in *ead.* (dir.), *Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte. Esposizione, Mantova, Palazzo Te-Palazzo Ducale, 2 settembre-8 dicembre 2002*, Milan, Skira, 2002, p. 41-229.
- Müntz (Eugène), « Le Musée de Portraits de Paul Jove. Contributions pour servir à l'iconographie du Moyen-Age et de la Renaissance », *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. 36, 2^e part., 1900, p. 249-343.
- Pace (Fausto), « Notizie sulla famiglia Sforza Cesarini di Roma », dans Calabrese (Lucia) (éd.), *Palazzo Sforza Cesarini*, Rome, De Luca, 2008, p. 111-122.
- Paolucci (Antonio), *I Gonzaga e l'antico. Percorso di Palazzo ducale a Mantova*, Rome, Fratelli Palombi Editori, 1988.
- Pedani (Maria Pia), « *In nome del Gran Signore. Inviati ottomani a Venezia dalla caduta di Costantinopoli alla guerra di Candia*, Venice, Deputazione editrice, 1994.
- Pommier (Édouard), *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.
- Pope-Hennessy (John), *The Portrait in the Renaissance*, Princeton, NJ, Princeton U.P., 1989.
- Prinz (Wolfram), *Geschichte der Sammlung*, vol. 1 de *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1971, 3 vol.
- Raby (Julian), « El Gran Turco. Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts of Christendom », D. Ph. Thesis, University of Oxford (Magdalen College), 1980, 3 vol.
- , « A Sultan of Paradox. Mehmed II the Conqueror as a Patron of the Arts », *Oxford Art Journal*, 5, 1982, p. 3-8.
- , « Pride and Prejudice. Mehmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal », in Pollard (John G.) (éd.), *Italian Medals*, Washington, DC, National Gallery Art, 1987, p. 171-194.
- , « Opening Gambits », in Kängal (Selmin) (éd.), *The Sultan's Portrait. Picturing the House of Osman. İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, 6/06-6/09/2000*, İstanbul, İşbank, 2000a, p. 64-95.
- , « Portrait Medal of Selim I », in Kängal (Selmin) (éd.), *The Sultan's Portrait. Picturing the House of Osman. İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, 6/06-6/09/2000*, İstanbul, İşbank, 2000b, notice n° 11, p. 94.
- , « La Sérénissime et la Sublime Porte. Les arts dans l'art diplomatique 1453-1600 », in Carboni (Stefano) (éd.), *Venise et l'Orient, 828-1797, Exposition, Paris, Institut du monde arabe du 2 octobre 2006 au 18 février 2007, New York, Metropolitan Museum of Art, du 26 mars au 8 juillet 2007*, Paris, Gallimard/I.M.A., 2006, p. 90-119.
- Revel (Jacques), s. v. « Outillage mental », in Burguière (André) (dir.), *Dictionnaire des sciences historiques*, Paris, P.U.F., 1986, p. 497-498.
- Robertson (Clare), « *Il gran Cardinale. Alessandro Farnese Patron of the Arts*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1992.
- Römer (Claudia), « À propos d'une lettre de Soliman le Magnifique à Federico Gonzaga II (1526) », in Veinstein (Gilles) (éd.), *Soliman le Magnifique et son temps. Actes du colloque de Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 7-10 mars 1990*, Paris, La Documentation française, 1992, p. 455-463.
- Sakisian (Armenag B.), « À propos d'une coupe à vin en agate au nom du sultan timouride Hussein Baïcara », *Syria*, 6, 3, 1925, p. 274-279.
- Scheicher (Elisabeth), « The Collection of Archduke Ferdinand II at Schloss Ambras », in Impy (Olivier), MacGregor (Arthur) (éd.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985, p. 29-38.
- Schütz (Karl), « Die Porträtsammlung Erzherzog Ferdinands von Tirol und ihr Verhältnis zu Paolo Giovio. Ein Bericht zur Forschungslage », *Il ritratto antico illustrato : rivista di documentazione e critica*, 1, 1984, p. 54-61.

- Scolaro (Michela), « Il museo dei Gonzaga. La collezione modello nell'Europa tra Cinque e Seicento », in Morselli (Raffaella) (dir.), *Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte. Esposizione, Mantova, Palazzo Te-Palazzo Ducale, 2 settembre-8 dicembre 2002*, Milan, Skira, 2002, p. 39-49.
- Steguweit (Wolfgang), « Medaille auf Sultan Selim I. mit Ansicht der Stadt Memphis », in Dresde/Bonn, Staatliche Kunstsammlungen Albertinum/Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 20/08/1995-12/11/1995; 15/12/1995-17/03/1996, *Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient*, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen/Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1995, n° 22, p. 74.
- Strong (Roy), *Les Fêtes de la Renaissance (1450-1650). Art et pouvoir*, Arles, Solin, 1991.
- Thiébaud (Dominique), « Fouquet portraitiste », in Avril (François) (dir.), *Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du xv^e siècle, Exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, du 26 mars au 22 juin 2003*, Paris, Bibliothèque nationale de France/Hazan, 2003, p. 29-37.
- Tolan (John V.), *Le Saint chez le sultan. La rencontre de François d'Assise et de l'islam. Huit siècles d'interprétation*, Paris, Seuil, 2007.
- Von Karabacek (Joseph), *Abendländische Künstler zu Konstantinopel im XV. und XVI. Jahrhundert*, Vienne, A. Hölder, 1918.
- Weiss (Roberto), *La Scoperta dell'Antichità classica nel Rinascimento*, Padoue, Antenore, 1989.
- Wisch (Barbara), Munshower (Susan S.), « *All the World's a Stage* ». *Triumphal Celebrations and the Rituals of Statecraft*, vol. 1 de *Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*, University Park, PA, Pennsylvania State University, 1990, 2 vol.
- Zimmermann (Thomas C. P.), *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton, Princeton U.P., 1995.