



**HAL**  
open science

“ La duchesse, le roi et l’impossible portrait : Lucrece Borgia, François Ier, Bartolomeo Veneto et Titien (1516-1518) ”,

Guy Le Thiec

► To cite this version:

Guy Le Thiec. “ La duchesse, le roi et l’impossible portrait : Lucrece Borgia, François Ier, Bartolomeo Veneto et Titien (1516-1518) ”,. Alonge, Guillaume; Ruggiero, Raffaele. Relations diplomatiques franco-italiennes dans l’Europe de la première modernité,, Lecce, Pensa, pp.75-126, 2020. hal-04255291

**HAL Id: hal-04255291**

**<https://hal.science/hal-04255291v1>**

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.

### 3.

## La duchesse, le roi et l'impossible portrait : Lucrece Borgia, François I<sup>er</sup>, Bartolomeo Veneto et Titien (1516-1518)

GUY LE THIEC

En dépit de leur ancienneté, les relations entre le duché de Ferrare et la cour de France se métamorphosèrent aux lendemains de Marignan. L'évolution de la situation politique dans l'Italie du Nord rapprocha encore ces alliés qui venaient de mener, face à Jules II et Venise, la guerre dite de la Ligue de Cambrai<sup>1</sup>. Au temps de ces périls, Lucrece Borgia, duchesse de Ferrare, s'était trouvée à diverses occasions aux affaires et avait donné, au printemps 1511, en l'honneur de plusieurs membres de la Cour et gentilshommes français, une réception qui lui avait valu la réputation et l'éloge fameux de *La très joyeuse, plaisante et récréative histoire du gentil seigneur de Bayart* :

Sur toutes personnes, la bonne duchesse, qui était une perle en ce monde, leur [*aux Français*] fit singulier recueil et tous les jours leur faisait banquets et festins à la mode d'Italie, tant beaux que merveilles. Bien ose dire que, de son temps, ni de beaucoup d'avant, ne s'est point trouvé de plus triomphante princesse, car elle était belle, bonne, douce et courtoise à toutes gens. Elle parlait espagnol, grec, italien et français, quelque peu très bon latin, et composait en toutes ces langues : et rien n'est si certain que combien son mari fût sage et hardi prince, ladite dame, par sa bonne grâce, a été cause de lui avoir fait de bons et loyaux services.<sup>2</sup>

1 Magoni 2001, *passim* (spécialement 34-45). Meschini 2006, II, *passim*.

2 "Le Loyal Serviteur", *La très joyeuse [...]*, chap. XLIV, 239. Stefano Meschini indique combien cet usage de banquets offerts aux capitaines français était pratique courante à Ferrare (Meschini 2006, II, 981, et n. 322 p. 981-982). Bellonci 1983, 418.

De ce temps date également l'invitation de la duchesse à la Cour, à la faveur du séjour à Grenoble de la reine Anne de Bretagne, invitation déclinée pour raison de santé comme Lucrece s'en expliquait dans une lettre de la fin de juillet 1511<sup>3</sup>. Si la politique italienne du nouveau souverain avait déjà permis à son époux, le duc Alphonse, de croiser le roi en guerre lors de la campagne de Margnan, Lucrece Borgia, par son union du côté des vainqueurs, s'employa à recueillir en 1516 quelques-uns des fruits de cette alliance et de la nouvelle paix. Sa correspondance et celle de la chancellerie ducale, échangées avec les ambassadeurs ferrarais à la Cour, permettent ainsi de découvrir de probables envois de portraits princiers, suivis, à Ferrare, d'une décoration du palais ducal aux armes de France. Cette part culturelle des échanges entre alliés italiens et la cour de France jette ainsi un éclairage singulier sur deux formes de peinture proprement politique à la Renaissance<sup>4</sup>.

C'est à la date du 24 juin 1516 que Lucrece Borgia mentionne pour la première fois, dans la correspondance retrouvée, le souhait d'un échange de portraits avec la cour de France et ce, dans la première de ses trois lettres adressées à l'ambassadeur ferrarais Sigismondo de' Trotti<sup>5</sup>. Cette mention fait toutefois référence à une conversation tenue par l'ambassadeur auprès du roi de France, conversation manifestement évoquée dans une de ses précédentes missives en date du 12 juin, non conservée, et absente de la minute d'une dépêche adressée à cette même date au seul duc<sup>6</sup>. Voici, en effet, ce qu'écrit la duchesse :

3 Lettre de Lucrece Borgia à Francesco Gonzaga, de Ferrare, le 28 juillet 1511 (Borgia, *Lettres*, 317).

4 La documentation demeure toutefois lacunaire : l'échange de portraits entre les cours de Ferrare et de France est ainsi à reconstituer à partir des seules correspondances conservées de Lucrece Borgia et de Sigismondo de' Trotti, ambassadeur ferrarais auprès du roi de France, incomplètes à des dates cruciales pour cet échange.

5 Au *Quattrocento*, la branche ferraraise – branche comtale – des Trotti avait donné des lecteurs au *Studium* de Ferrare (Ugo et Alberto), des hommes pour la diplomatie ducale (tel Giacomo, envoyé auprès de Ludovic le More en 1489), et jusqu'au premier secrétaire du duc Hercule Ier, Paolo Antonio ; certaines femmes de la dynastie étaient aussi des personnages de la Cour comme l'attestent les vers anonymes qui associaient plusieurs d'entre elles aux figures de l'un des tarots en usage à la cour ferraraise (Bertoni 1903, 57 n. 4, 149, 199 n. 4, 241, 261).

6 Une missive de l'ambassadeur au duc, en date de ce même 12 juin a été un temps conservée puis a disparu, comme l'atteste l'absence de tout contenu d'une sous-chemise datée « 1516 giugno 12 » – classement du xix<sup>e</sup> siècle – (ASMo, Cancelleria Ducale, Estero, Ambasciatori

Et au sujet des portraits, nous avons pris note de tout et nous dirons que vous avez fort bien répondu ! Soyez cependant ferme sur cela et faites-en sorte que d'abord nous ayons les leurs, c'est-à-dire ceux dont fait mention votre lettre, et ensuite nous leur enverrons le nôtre volontiers, encore que nous nous retrouvions si loin de cette profession ; aussi ne promettez pas, si vous pouvez l'éviter ! »<sup>7</sup>

Le 11 août, une nouvelle lettre était adressée au même ambassadeur :

Aux autres sujets nous ne répondrons autrement sinon que nous attendons avec désir les portraits au sujet desquels vous nous écrivez et nous en recommandant pour cet hommage à l'Illustrissime Madame [Claude de France] et à Madame d'Alençon, vous remercierez l'une et l'autre de tant de bonté qu'elles nous démontrent et vous nous offrirez encore à leurs personnes en tout ce que nous pourrons toujours faire pour leurs Seigneuries [...].<sup>8</sup>

Faute d'une mention dans la minute du 12 juin 1516 et de la préservation de la « première » lettre de Lucrece à Sigismondo Trotti (celle à laquelle le courrier du 24 juin fait allusion<sup>9</sup>), la nature des portraits dont l'échange était ici évoqué demeure pour partie incertaine. Toutefois, certains de ceux-ci s'imposent logiquement : les portraits féminins, à savoir ceux de Lucrece, de « Madame d'Alençon » (Marguerite d'Alençon) et de « l'Illustrissime Madame », très vraisemblablement Claude de France, les trois princesses étant associées dans les

agenti e corrispondenti estensi, fuori d'Italia, Francia, busta 5). Le minutier de l'ambassadeur permet toutefois d'en prendre connaissance, quoique le bord supérieur des documents soit brûlé, supprimant ainsi une à deux lignes à chaque page (ASMo, Cancel. duc., ambasc., Francia, b. 5, fol. 123v-126r).

7 ASMo, Archivio segreto Estense, sezione Casa e Stato, serie Carteggi tra principi Estensi (1419-1795), fasc. 52/1701, sottofascicolo XIX, Lucrezia Borgia, busta 141 (ASMo, Carteggi tra principi Estensi, L. Borgia, b. 141), lettre de Lucrece à Sigismondo de' Trotti, de Belriguardo (Ferrare) le 24 juin 1516 (voir annexe 1).

8 ASMo, Carteggi tra principi Estensi, L. Borgia, b. 141, lettre de Lucrece à Sigismondo de' Trotti, de Belriguardo (Ferrare) le 11 août 1516 (voir annexe 1).

9 « Et parce que *dans la précédente [c'est nous qui soulignons]* nous ne nous étendions pas en particulier sur Madame d'Alençon [...] » (ASMo, Carteggi tra principi Estensi, L. Borgia, b. 141, lettre de Lucrece à Sigismondo de' Trotti, de Belriguardo (Ferrare) le 24 juin 1516).



planche n° 1



planche n° 2

lettres de la duchesse, plus particulièrement dans celle du 11 août 1516. Demeure la question des éventuels portraits des deux princes, François I<sup>er</sup> et Alphonse d'Este. Comme d'une part, Lucrece emploie à deux reprises le pluriel pour évoquer les portraits français, et que d'autre part, l'on conçoit assez mal qu'un tel échange n'ait pas concerné l'allié véritable du roi, le duc Alphonse d'Este, on penche plutôt vers un ensemble de portraits princiers comprenant tant celui du duc que celui du roi. La correspondance conservée ne les mentionnant pas, il faut, pour eux comme pour ceux au sujet connu, solliciter d'autres sources documentaires.

Aucune trace d'un envoi des portraits ducaux n'a à ce jour été retrouvée<sup>10</sup>. Deux tableaux présents dans les collections françaises actuelles pourraient cependant présenter quelque lien avec cette circonstance. L'un, tenu pour être le portrait de Lucrece Borgia (planche n° 1), est actuellement conservé au Musée des Beaux-Arts de Nîmes; l'autre, présent dans les collections du Musée des Beaux-Arts de Besançon, a pu un temps être identifié comme un portrait du « duc de Ferrare », soit Alphonse I<sup>er</sup> d'Este, pour finalement perdre toute identité jusqu'à nos jours (pl. n° 2) .

10 Les fonds suivants ont été dépouillés à l'ASMo : pour les correspondances princières, celles de Lucrece Borgia (ASMo, Carteggi tra principi Estensi, L. Borgia, b. 141) et d'Alphonse I<sup>er</sup>

Rien n'atteste, à notre connaissance, la présence de ces portraits dans la collection de François I<sup>er</sup><sup>11</sup>. Toutefois, divers éléments permettent de les considérer comme ceux destinés à la cour de France par la cour ferraraise, en échange des portraits français. À partir de ce tableau bisontin, on se propose de revenir à la raison d'être de cet ensemble de portraits ducaux conçu en 1516-1517, afin d'expliquer sinon leur envoi même, impossible à établir en l'état des dépouillements, du moins leur destination française.

Comme on l'a indiqué, il n'y a pas accord sur l'identification du personnage masculin (annexe 1, colonnes 1 à 4), mais bien plutôt, depuis une cinquantaine d'années, sur le statut d'inconnu du personnage représenté (annexe 1, lignes 13 à 20). Critiques et historiens d'art s'accordent également sur deux points : la paternité de Titien (annexe 1, l. 9 à 20 – sauf 14 [Wethey] –), mais aussi la datation du portrait, entre 1515 et 1520 (l. 15, 19-20), voire, pour les deux spécialistes de Titien (Wethey et Joannides), plus précisément vers 1515-1516 (col. 11-12, l. 14, 16-18). Il semble que l'identification même du personnage puisse, malgré tout, être désormais tranchée. Celui que Paul Joannides, spécialiste des premières années d'activité de Titien, qualifiait récemment de *L'homme aux traits anguleux*<sup>12</sup> (pl. n°2), présente de fait une physionomie assez caractéristique qui, si on la compare avec trois représentations d'Alphonse d'Este (la figuration du prince dans l'une des initiales de son *Livre d'heures*, le profil présent sur le teston d'argent ducal et l'une des copies d'un portrait ultérieur de Titien), montre quelque ressemblance avec celles-ci. Une nouvelle comparaison, avec cette fois le portrait de l'un des frères du duc, le cardinal Hippolyte I<sup>er</sup> d'Este<sup>13</sup>, voire avec leur père, le duc Hercule I<sup>er</sup>, prouve assez la similarité de leurs traits, aux nez presque aquilins et aux amples arcades sourcilières (pl. n°3).

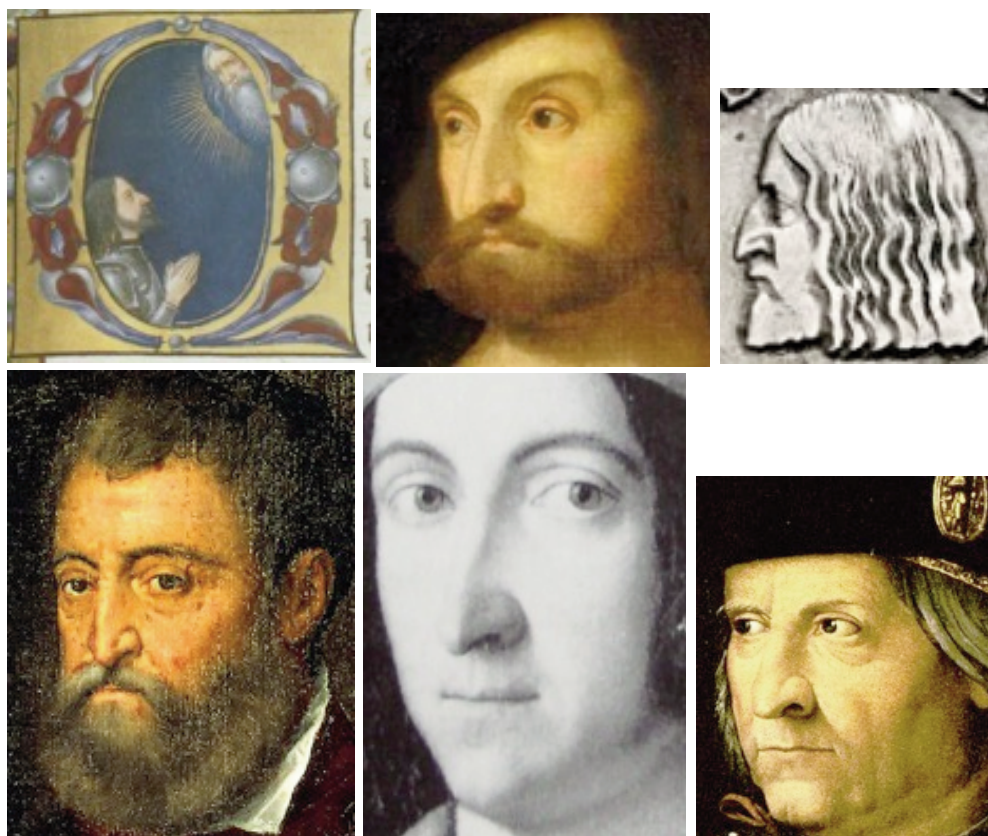
d'Este (ASMo, Casa e Stato, b. 75 – *carteggio* d'Alphonse d'Este –) ; pour les sources diplomatiques : ASMo, Cancel. duc., ambasc., Francia, b. 5 (janvier 1515-février 1517, dont la correspondance de Sigismondo de' Trotti qui court du 29 mai 1516 au 19 décembre de la même année, et celle, active, du duc avec ce même ambassadeur, présente dans le « *carteggio restituito* » – « correspondance restituée » – par l'ambassadeur à la fin de sa mission : b. 5, fol. 167-233.

11 Cox-Rearick 1996.

12 Joannides 2009, 13-83, 65.

13 Pagnotta 1997, 84.





*planche n° 3*

Une telle identification est confortée par la datation stylistique proposée par Joannides : daté de 1515-1516, le portrait d'un tel personnage est d'autant plus probable que ce fut précisément à partir de l'hiver 1516 (du 13 février au 22 mars au moins<sup>14</sup>) que des liens tangibles entre le jeune Titien et Alphonse d'Este se nouèrent. En retour, l'attribution au peintre vénitien s'en trouve également assurée, si besoin : la probabilité qu'il s'agisse d'un tableau de Titien est en effet d'autant plus forte que le personnage représenté se trouve être le patron du peintre au moment de la datation proposée<sup>15</sup>. Car si l'artiste Jean Gigoux avait

14 Joannides 2001, 237.

15 Joannides 2009, 18 ; Joannides 2001, 237-238.



planche n° 4

en son temps identifié Alphonse d'Este comme sujet et Titien comme artiste (annexe 1, col. 1 et 6), ce n'était visiblement que grâce à son seul « œil de peintre ». La critique, délaissant la question de l'identification, a depuis attribué durablement l'œuvre à Titien en raison d'arguments d'ordre stylistique (col. 6), qui ont conduit Paul Joannides à cette datation. L'identification d'Alphonse d'Este sous l'apparence de *L'homme aux traits anguleux* conforte, par un argument cette fois d'ordre historique, attribution et datation. Si l'on s'étonnait, enfin, de l'aspect fort peu ducal en apparence d'un personnage dépourvu de tout attribut du pouvoir, on pourrait faire valoir l'un des tout premiers portraits de François I<sup>er</sup>, datant de son avènement contemporain (pl. n°4, sans doute d'après Jean Clouet – musée Condé, Chantilly –)<sup>16</sup>, représentation qui renvoie à une semblable et apparente simplicité princière, bien que leur statut semble traduit notamment par un couvre-chef, dont l'état du tableau bisontin ne permet pas de se rendre parfaitement compte, et, à y mieux regarder, par le luxe de vêtements ornés dans les deux cas de fourrure. À ce dépouillement presque trompeur s'ajoute, pour le portrait du duc, un argument d'ordre stylistique : ce que Paul Joannides a pu désigner, parlant du Titien de ces années 1512-1518, com-

16 Garnier-Pelle, Zvereva 2011, 69. Scaillières 1996, 24.



me l'« absorption dans le sujet », mise en évidence par le fond noir de ses portraits, *absorption* qui serait ainsi parfaitement traduite par le cadrage à mi-corps<sup>17</sup>, et l'absence, en l'espèce, de tout attribut du pouvoir. Ici, l'hypothèse du même Joannides d'une coïncidence entre le choix de ce cadrage et les premières peintures exécutées à Ferrare, se vérifie donc pleinement<sup>18</sup>, tout comme le constat d'une grande sobriété de Titien dans les premières peintures exécutées pour Alphonse d'Este<sup>19</sup>.

Pour qu'un rapprochement entre les portraits d'Alphonse d'Este et de Lucrece Borgia soit fondé, datation et format doivent être presque identiques, l'hypothèse étant celle d'une unique et même circonstance les rapprochant, leur destination comme cadeaux princiers à la cour de France. Les dimensions du tableau bisontin sont désormais bien établies : 60 x 46,2 cm. (col. 5, l. 15, 19-20) ; le portrait nîmois présente pour sa part les dimensions suivantes : 58,5 x 43 cm. Cette grande similarité de format (l'écart est de 1,5 centimètre et de 3,2 cm. en largeur, mais le tableau nîmois a pu être légèrement réduit lors de sa transposition de toile sur bois<sup>20</sup>, réduction qu'aurait pu toutefois subir également son pendant bisontin<sup>21</sup>), comme l'unité acquise par l'ensemble ainsi formé, celle d'une représentation du couple ducal, conforteraient à ce stade l'hypothèse, pour laquelle la datation de 1516 du portrait nîmois doit encore se vérifier.

17 Joannides 2001, 237-268.

18 « *That it should have been primarily paintings of this type that he produced in Ferrara in 1516 would make every sense [...]* » (Joannides 2001, 238b).

19 Joannides 2001, 249a.

20 Les dimensions actuelles du tableau nîmois ont été définitivement établies à l'occasion de la dernière restauration : 58.5 x 43 cm. L'observation « au revers des écailles [de] marques d'impression dans la préparation d'une toile très fine, [...] confirme la transposition de l'œuvre de toile sur bois. En outre, elle [Mme Monique Pomey, restauratrice] note sur deux côtés des guirlandes de tension qui indiquent que l'œuvre était à l'origine tendue sur un châssis. La dimension originale aurait donc pu être supérieure... » (éléments du rapport de restauration du 10 août 2002 de Mme Monique Pomey, aimablement transmis par M. Paul Trarieux, Conservateur du musée des Beaux-arts de Nîmes).

21 « 58 x 45 cm. (réduit) » (Joannides 2009, 27). Mais Paul Joannides semble reprendre ici les dimensions mentionnées par Wethey en 1971, elles-mêmes sans doute reprises de la notice de Pierre Rosenberg en 1966, et non celles, exactes, établies par le Musée des Beaux-Arts de Besançon et mentionnées pour la première fois (à notre connaissance) dans la littérature scientifique en 1992 par l'un des conservateurs du musée, M. Matthieu Pinette (Pinette, Soulier-François 1992, notice « Titien, *Portrait d'homme* »).

Les datations proposées par le passé pour le tableau nîmois découlaient de l'approche choisie par les différents historiens d'art : attribution du tableau<sup>22</sup>, âge supposé de Lucrece († 24 juin 1519), ou encore l'utilisation de ce dernier critère (l'âge façonnant l'apparence) pour comparer le portrait nîmois à d'autres tableaux tenus pour des versions distinctes d'un même et unique portrait<sup>23</sup>. Le débat critique, en effet, a été dominé par le statut (original ou copie) à accorder au portrait nîmois, et par l'attribution de l'original, que ce dernier fût donc nîmois<sup>24</sup> ou bien perdu, à Bartolomeo Veneto<sup>25</sup>. Les documents d'archives publiés par Adolfo Venturi avaient en leur temps fait surgir à Ferrare



*planche n° 5*

un « Bartolomeo da Venezia » au service de la cour des Este<sup>26</sup> ; à ceux-ci, qui militaient en faveur d'une attribution à ce même Bartolomeo Veneto, se sont depuis ajoutés, entre autres, divers portraits dus à ce peintre et tenus pour être ceux de membres de cette même famille d'Este (la bienheureuse Béatrice II – pl. n°5 –, le cardinal Hippolyte I<sup>er</sup> – pl. n°3d –)<sup>27</sup> ; l'argument stylistique de la restitution minutieuse des détails considérée comme l'une des caractéristiques du style de ce même peintre ; voire, la grande ressemblance entre la robe attribuée à la bienheureuse Béatrice II d'Este en son portrait (Snite Museum of Art, South Bend, Indiana) et celle du personnage représenté dans le tableau nîmois (pl. n°5 et n°6).

22 Swarzenski 1922, 66-67 ; Berenson 1932, 52 ; Bellonci 2003, 708-710 (« Iconografia di Lucrezia Borgia ») ; Bargellesi 1943, 9, 14 n. 18, cité d'après Pagnotta 1997, n. 48 p. 61b.

23 Giovannucci Vigi 1981, 209-211 (cité d'après Pagnotta 1997).

24 Berenson 1932.

25 Pagnotta 1997.

26 Venturi 1894, 297b-298a.

27 Pagnotta 1997, cat. n°10 p. 176-179, cat. n° 13 p. 184.



planche n° 6

L'accord, presque général, à inscrire ce dernier portrait dans le sillage de Bartolomeo Veneto, sans lui accorder cependant (à l'exception ancienne de Benenson) le statut d'original<sup>28</sup>, a ainsi conduit, pour des raisons de vraisemblance, à dater la copie nîmoise de la décennie 1510, et son original de « la seconde moitié de la première décennie du [XVI<sup>e</sup>] siècle », voire, plus précisément, « probablement vers la fin de la première décennie du siècle »<sup>29</sup>. Compte tenu de sa qualité, légèrement inférieure à celle des tableaux de la main de Bartolomeo Veneto<sup>30</sup>, la copie ne pouvait en effet avoir été exécutée qu'une fois le maître parti de Ferrare ; or, la présence à Milan de celui-ci, sans doute aux côtés de son mécène Hippolyte I<sup>er</sup> d'Este, est attestée dès 1511<sup>31</sup>.

S'il fallait de nouvelles preuves à cette filiation, l'on pourrait rapprocher le portrait nîmois non seulement d'un portrait féminin dû au même Bartolomeo Veneto, portrait dans lequel la biographe de Lucrece Borgia a voulu reconnaître – à juste titre, selon nous – les traits mêmes de son héroïne (pl. n°7, National Gallery, Londres)<sup>32</sup>, mais encore du *Portrait d'un jeune homme* de la Alte Pinakothek de Munich (pl. n°8 et n°6a), dont le visage comme le regard paraissent avoir eu le même traitement que dans le portrait nîmois : orientation semblable du regard dans un visage de trois-quarts et cou pareillement cylindrique.

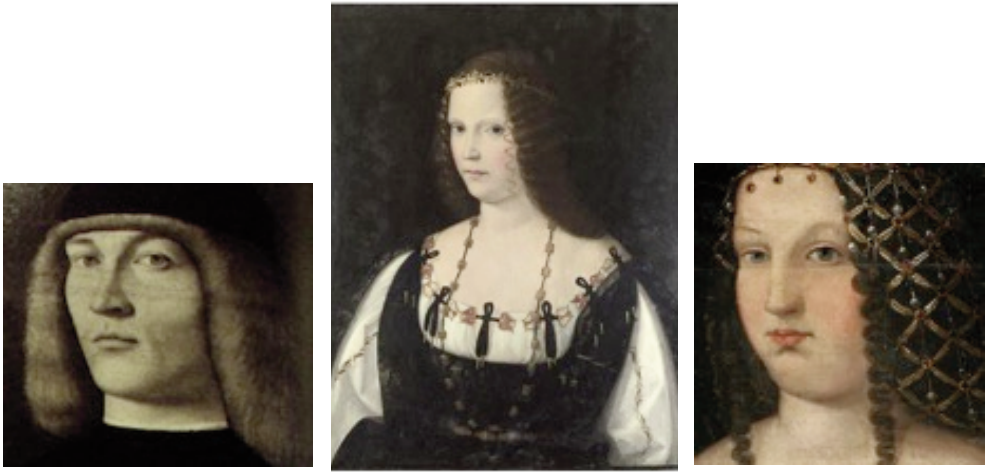
28 Yriarte en faisait quant à lui une copie d'un original dû à l'un des frères de Dosso Dossi (Yriarte 1891, 133).

29 Pagnotta 1997, n. 48, p. 61b, et p. 56a ; Pagnotta 2002, 17a.

30 Pagnotta 2002, 1-2.

31 Shell 1993, 96-99, citée par Pagnotta 2002, 18.

32 « I gioielli di Lucrezia Borgia », in Bellonci 2003, 708-710.



*planche n° 7*

On se propose de dater l'exécution de la copie nîmoise plus précisément de 1516, voire de 1517, le délai d'exécution du tableau n'ayant pas pu être défini, faute de date d'envoi connue. Cette datation un peu large repose sur la circonstance ici retenue pour la genèse même du tableau : la volonté de Lucrece d'envoyer son portrait à la reine Claude de France, souhait dont la duchesse de Ferrare fait état auprès de l'ambassadeur Sigismondo de Trotti. Sa lettre est sans ambiguïtés, bien qu'elle y mentionne apparemment la probable difficulté qui sera la sienne pour obtenir celui-là (« faites en sorte que d'abord nous ayons les leurs, c'est-à-dire ceux dont fait mention votre lettre, et ensuite nous leur enverrons le nôtre volontiers, encore que nous nous retrouvions si loin de cette profession ; [...] »<sup>33</sup>). L'invocation de cette unique circonstance, le cadeau fait à la reine de France, comme origine commune aux deux portraits (le bisontin et le nîmois), permet également d'expliquer ce qui à première vue demeure inexplicable : le projet d'un envoi conjoint vers la cour de France d'un portrait original de la qualité d'un Titien et d'une copie, de qualité moindre, d'un portrait de Bartolomeo Veneto (pl. n°2 et n°6). Pour tenter d'expliquer davantage encore la disparité d'un tel envoi sans doute faut-il aller plus loin que l'invocation de la

33 Voir annexe 1.

simple circonstance d'une urgente réalisation du cadeau ducal et s'interroger, par conséquent, sur la réalisation même de portraits princiers dans l'Italie du Nord en ce début de XVI<sup>e</sup> siècle, qu'il s'agisse d'originaux ou de copies. Pour cela, l'*Alphonse I<sup>er</sup> duc de Ferrare* de Titien a, une nouvelle fois, des vertus herméneutiques.

Aucun portrait peint d'Alphonse I<sup>er</sup> duc de Ferrare n'est connu avant ceux de Titien, dûment répertoriés<sup>34</sup> ou pas. Rappelons que Wethey n'attribuait pas à ce peintre le tableau bisontin : l'historien d'art avait certes émis l'hypothèse d'un tout premier portrait ducal en 1519, mais il ne la retint finalement pas, et considéra celui peint vers 1523-1525 comme le tout premier<sup>35</sup>. Joannides, quant à lui, a fait de la recherche d'un portraitiste la motivation la plus probable d'Alphonse d'Este en 1516 lorsque ce dernier se mit en relation avec Titien<sup>36</sup> ; et l'on sait donc que celui-ci peignit le portrait du duc très vraisemblablement en cette même année, lors de son premier séjour ferrarais (entre peut-être janvier et le début d'avril où il dut retourner à Venise), œuvre qui, aux côtés du *Christ à la monnaie* *Rendez à César* (Gemäldegalerie, Dresde), pourrait contribuer à expliquer le paiement de 300 livres au « *Maistro Titiano depintore* » le 22 mars 1516<sup>37</sup>. Mais il fallut une ou des raisons à cela. S'il y avait eu, en effet, une première figuration d'Alphonse d'Este, en orant (pl. n°3a), dans la miniature de son propre

34 Wethey 1971, II, 94-95.

35 « The date [about 1523-1525] is uncertain but this is definitely Titian's first portrait of Alfonso I d'Este. A letter of Alfonso to his Venetian agent Theobaldo, dated 29 September 1519, protests at Titian's delay in finishing "quella nostra pictura" [...]. Generally thought to refer to the mythological paintings, it might concern the first portraits. » (Wethey 1971, II, notice n°26 [portrait d'Alphonse d'Este, New York, Met. Museum of Art, 1,27x0,984 m.], p. 94b-95b, 95a).

36 « The most plausible artistic reason for the trip [de Titien] is that the duke wanted a portrait or portraits by Titian [...] » (Joannides 2001, 238a et 237a). L'auteur rapporte la tradition d'un portrait de la « duchesse » par Titien, mais il semble que cette tradition (que P. Joannides dit devoir à M. David Alan Brown – Joannides 2001, 238a n. 2 –) trouve sans doute son origine dans une lecture erronée de Ridolfi, qui proposait de reconnaître dans le *Portrait de Laura Dianti* celui de « Madama la Duchessa » (Ridolfi 1648, I, 209). Sur ce sujet : Fair Bestor 2003, XVII, n°4, 631-633. On n'a pas pu consulter l'un des récents catalogues d'exposition consacré à Titien (Rome, 2013), et en son sein : Humfrey 2013, 73-89.

37 ASMo, Camera Ducale Estense, Libri Camerali diversi, 256, « vacchetta d'uscita » 1516, publié par : Franceschini 1993-1997, II, 837. Menegatti 2002-2007, III, 5-340: ici, p. 117-118. Joannides 2001, p. 238b. Farinella 2014, 465 *et sq.*

*Livre d'heures* dû à Matteo da Milano et daté de 1505-1512<sup>38</sup>, celle-ci, destinée à la dévotion du prince, n'avait évidemment pas les mêmes signification et statut qu'un portrait proprement indépendant. S'étonner de l'absence de toute figuration officielle du duc avant 1516, soit durant quelque onze années depuis son avènement<sup>39</sup>, pourrait conduire à oublier que le type même du « portrait d'État » (*State Portrait*) ne date que de la génération suivant celle de Titien, soit l'âge maniériste<sup>40</sup>. Quant au portrait d'apparat, Raphaël au même moment en éprouvait seulement la formule avec celui de Laurent II de Médicis (collection particulière)<sup>41</sup>, le statut du portrait de *Jules II* (1512, National Gallery, Londres) par le même Raphaël ayant, pour sa part, sans doute été erronément qualifié de « portrait d'État »<sup>42</sup>. Et si le portrait d'Isabelle de Requesens voire celui, perdu, du même Laurent II<sup>43</sup> (tous deux datés de 1518 et attribués à Raphaël) ont pu, en raison de la proportion du sujet représenté (aux trois quarts), être tenus pour le véritable point d'origine du « *State Portrait* »<sup>44</sup>, de fait, les écrits évoquant la

38 Milano 2002, 13r. Toniolo 2004, 121b. Toniolo 2004, 286-287.

39 La thèse d'Allyson Burgess Williams, consacrée au mécénat artistique d'Alphonse d'Este (Burgess Williams 2005), si elle confirme l'absence de portraits n'en donne pas d'explications.

40 Thiébaud 2003, 36b. Beck 1975, 128-129a.

41 Henry, Joannes 2012, 269-272a.

42 Gregori 1984, 144b; Oberhuber 1971a, 127, 129-130, et Oberhuber 1971b, 436-443.

43 Sur l'identification du tableau de Raphaël figurant Lorenzo de' Medici : Beck 1975, *passim* et notamment p. 140a. Jones, Penny 1983, 163. Certains auteurs, en effet, tiennent pour perdu un autre tableau de Raphaël qui aurait représenté Lorenzo de' Medici aux trois-quarts (Beck 1975 ; Costamagna 2003, 329-350, 331, citant Langedijk 1981-1987, II, 1187, n°75). Le portrait dû à Alessandro del Barbieri (Palazzo Medici-Riccardi, Florence) qui représente également le duc aux trois-quarts, pourrait s'en inspirer (Beck 1975, 128b). Un second groupe de portraits du même Lorenzo serait issu de l'autre portrait du même duc d'Urbino par Raphaël (coll. Ira Spanierman, New York, jusqu'en 2007 ; coll. privée depuis vente du 5 juillet 2007 chez Christie's, Londres), et comprendrait la copie de Montpellier (Musée Fabre). Beck considère toutefois ces deux séries de portraits comme issues d'un unique modèle (« Such a more complete version derived from the same Raphaellesque mould as the Spanierman picture [...] » (Beck 1975).

44 Gilbert 1968, 278b et 285a; Beck 1975, *passim*). Ces mêmes auteurs (Beck 1975, 129 ; Gilbert 1968, 284b) ont pu considérer l'étude de Marianna Jenkins comme jamais dépassée pour la définition qu'elle donnait du portrait d'État : « To begin with, the official character of the state-portrait requires that it be grandly conceived. This will entail monumentality in scale and design, thus making undesirable the use of such simple



dignité du portrait princier ne virent vraiment le jour qu'au tournant des années 1540 : Francisco de Holanda, en 1549, semblait alors reprendre un véritable lieu commun de cette décennie, surgi comme tel dans la correspondance de l'Arétin<sup>45</sup>. On pourrait, pourtant, faire valoir qu'à Ferrare la réflexion sur les pouvoirs des arts figuratifs et de la littérature quant à la renommée personnelle, était ancienne<sup>46</sup>. L'humaniste Guarino da Verona notamment, au service de Lionel d'Este, avait fait l'éloge de Pisanello qui redécouvrait dans ce domaine les vertus de la médaille antique<sup>47</sup>, et les princes de la maison d'Este avaient eu largement recours à ce dernier *medium* réinventé<sup>48</sup> : Alphonse d'Este lui-même n'avait-il pas été représenté enfant, de profil, à l'avvers d'une médaille commandée par son père en 1477<sup>49</sup>? Ce fut encore peut-être à Ferrare, assurément en Italie du Nord, que l'on put trouver pour l'une des premières fois en Italie l'un des portraits naturalistes à la façon flamande, alors les plus novateurs, le portrait du bouffon ferrarais Gonella dû peut-être à Jean Fouquet, aux côtés de portraits flamands véritables que Mantegna avait vraisemblablement admirés lors de son séjour dans cette ville en 1449, tout comme Cyriaque d'Ancône<sup>50</sup>.

Pourtant, plus de dix années après son avènement, soit en 1516, il n'y avait toujours pas de portrait d'Alphonse I<sup>er</sup>, alors que son mécénat pictural l'avait déjà conduit à commander aux plus grands peintres d'Italie plusieurs scènes my-

arrangements as profile views, or bust and even waist length schemes for the body. In fact, it is easy to understand that the impressiveness of the image will be in direct proportion to the amount of the body that is revealed » (Jenkins 1947, 7 (cité par Beck 1975, 129a). Le premier historien à avoir, semble-t-il, mis en évidence le rôle du portrait de « Jeanne d'Aragon [Isabelle de Requesens] » demeure la même Marianna Jenkins (Oberhuber 1971b, 440b).

45 Pommier 2006, 25. L'expression « portrait de cour », du moins dans la définition qu'en a donnée Miguel Falomir (Falomir 2008, 66a), permettrait assurément de mieux rendre compte des usages de ces premiers portraits princiers d'avant l'ère du « State Portrait » (70b).

46 Baxandall 1989, 116-117.

47 Baxandall 1989, 116.

48 Corradini 1997-1999, I, 359-363.

49 Molteni 1999, 189-190.

50 Baxandall 1989, 116-118. Thiébaud 2003, 32 ; Avril 2003, 94-96. Christiansen 1992, 338b. s. v. « Eyck, van. (2) Jan van Eyck », *Aachen-Franciscus Italus*, t. 1 de Campbell 2009, 616b. Lucco 2002, 108-127 : ici 110a-b. Pour mémoire, on mentionne ici l'essai, consacré au même portrait de Gonella par Carlo Ginzburg, dont les analyses n'emportent pas l'adhésion : Ginzburg 1996, 37-39.

thologiques du *Camerino*, conçu dès 1511<sup>51</sup>. Le prédécesseur d'Alphonse, son père le duc Hercule I<sup>er</sup>, n'avait pas davantage commandé de portrait individuel tout au long de son règne (1471-1505). Si risquer une hypothèse sur les raisons de l'inexistence d'une œuvre demeure hardi, ne peut-on pas toutefois reconnaître en ces princes ferrarais quelque réticence à se faire portraiturer comme tels en ces années 1442-1515 ? On a pu invoquer l'absence, à compter du décès de Cosmè Tura (†1496), d'une génération de peintres remplacée seulement par des peintres dévots, avant que ne surgissent Dosso Dossi, Garofalo, et Mazzolino, génération active quant à elle dans les années 1510<sup>52</sup>. Depuis le portrait de Lionel d'Este, simple prince héritier (non encore marquis, 28 décembre 1441-10 octobre 1450), exécuté par Pisanello en 1441 (Accademia Carrara, Bergame), préfiguration de la médaille à l'antique à venir plus qu'authentique portrait peint<sup>53</sup>, aucun prince de cette maison, régnante depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, ne s'était fait peindre individuellement et de son vivant à des fins de pure célébration, la dynastie préférant pour cela les ressources de la statuaire monumentale ou encore celles de la médallistique<sup>54</sup>. Francesco d'Este, fils illégitime de Lionel, avait certes été peint par Rogier van der Weyden (Metropolitan Museum of Art, New York) en raison, cependant, de ses nombreux séjours à la cour de Bourgogne notamment à Bruxelles<sup>55</sup> ; quant au successeur de Lionel d'Este, le duc Borso, il avait bien été portraituré à Schifanoia, mais seulement au milieu de ses courtisans, et son portrait indépendant (Castello Sforzesco, Milan) fut très vraisemblablement posthume<sup>56</sup>. Hercule I<sup>er</sup>, pour sa part, semble ne l'avoir été que de très rares fois de son vivant et jamais à des fins de gloire personnelle. Le portrait commandé en 1472 à Cosmè Tura ainsi que celui de sa fille naturelle Lucrezia, ne l'avaient été qu'à l'intention de la future épouse du duc, Éléonore d'Aragon ;

51 Bayer 1998, 27-54; ici p. 33b.

52 L'inclusion dans cette génération de Gerolamo da Carpi (1501-1556), qui n'entra sans doute dans l'atelier de Garofalo qu'en 1520, semble toutefois injustifiée (Bentini 2003, 235-245 : ici p. 235a). Longhi 1980, V, 190 et sq.

53 Rossi, Paccanelli 1979, 27a. Visser Travagli 2004, 91-94 : ici p. 92 ; Cavalca 2003, 182. Lucco 2002, 109. Nous n'avons pas pu consulter le récent : Frosinini, Rodeschini 2016.

54 Visser Travagli 2004, 92a ; Folin 2004a, 70-71 ; Folin 2004b, 232-233. Toffanello 2010, figure G, XXVI, extraite de Rosenberg 1997, fig. n°3. Toffanello 2012, 126-156, § 8, ici p. 140.

55 Lucco 2002, 110a ; Meijer 2004, 147-158 : ici 150a (édition langue française : p. 220-233).

56 Cavalca 2004, 254-255.

et quand le duc figurait sur un carton de tapisserie du même Cosmè Tura, c'était en saint Jean dans une *Déploration* tissée par Rubinetto di Francia en 1474 (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid)<sup>57</sup>. Un seul buste, en deux exemplaires<sup>58</sup>, fut exécuté de son vivant, celui dû à Sperandio da Mantova, en 1475, afin de décorer les bases de l'arc ouvrant sur le parc de la chasse ducale<sup>59</sup>. Quant au portrait le plus fameux, celui dû peut-être à Dosso Dossi, il faut une nouvelle fois n'y reconnaître qu'un portrait posthume (de 1524) et donc mémoriel voulu sans doute par son fils et successeur au trône, Alphonse (peut-être d'après un hypothétique portrait inachevé dû à Ercole de Roberti<sup>60</sup>, commandé en 1494 par une Isabelle d'Este vivant à Mantoue éloignée de son père<sup>61</sup>), usage mémoriel du portrait alors encore essentiel, comme l'avait noté Alberti dans le livre II de son *De Pictura* : « La peinture possède un pouvoir véritablement divin en ce qu'elle ne rend pas seulement les absents présents [...] mais qu'elle montre également les morts aux vivants [...] »<sup>62</sup>. Pour sa part, le nouveau duc Alphonse avait certes été portraituré en 1477 et ce, à trois reprises, mais comme héritier, car fils aîné du duc, et là encore dans sa première année<sup>63</sup>. Au sein d'autres cours au prestige ancien et donc comparables, comme celle voisine et alliée des Gonzague de Mantoue, le marquis Francesco Gonzaga, beau-frère d'Alphonse d'Este, avait bien eu droit à un portrait individuel, réalisé quelques années auparavant sans doute de la main d'Andrea Mantegna (National Gallery of Ireland, Dublin) ; ce n'était cependant qu'un portrait à la pierre noire sur papier et non un anachronique portrait d'État issu de la peinture de chevalet<sup>64</sup>. Et si, rétrospectivement, l'on a fait de l'essor du portrait individuel (ou indépendant) l'une des marques de la Renaissance, il ne faut néanmoins pas perdre de vue combien ce phénomène fut un processus lent qui ne s'accéléra que dans les dernières décennies du

57 Molteni 1999, 105b-106a et 226b, document n°82, et 127b-128a, 130-131, citant Ortolani (Ortolani 1941, 76). Forti Grazzini 2003, 327-331 : ici 328b, et notice n°258, 332, (197-201 dans éd. ital.).

58 Toffanello 2012, § 8, 139.

59 Bacchi 2003, 192.

60 Lucco 2002, 229.

61 L'origine de cette interprétation, qui provient manifestement de l'ouvrage de Joseph Manca, n'a pas pu être vérifiée (Manca 1992).

62 Alberti, *On Painting*, 61, cité par Christiansen 1992, 335.

63 Molteni 1999, 189-191, 141a et 227b, document n°99.

64 Ekserdjian 1992, 354-355.

XV<sup>e</sup> siècle : l'on chiffrait à peine à environ deux cents les portraits (certes conservés) réalisés jusqu'en 1500 dans l'espace germanique, pour lequel on dispose de statistiques anciennes, la plupart d'entre eux ne l'ayant été qu'entre 1470 et 1500<sup>65</sup>. Et bien qu'en Italie les portraits individuels de riches patriciens, de puissants ecclésiastiques (tel le *Portrait du cardinal Ludovico Trevisan* par Mantegna, 1459-1460<sup>66</sup>), ou encore de princes républicains (*Portrait du doge Loredan* par Giovanni Bellini, 1501<sup>67</sup>), voire de *condottieri* ou de prince nouveau (*Portrait de Sigismondo Malatesta* par Piero della Francesca, *Portrait de Giovanni II Bentivoglio* par Ercole de' Roberti, *Portrait de Guidubaldo da Montefeltro* par Raphaël<sup>68</sup>) vissent le jour, une famille princière aussi ancienne que celle des Este semblait demeurer rétive à se faire portraiturer<sup>69</sup>.

Le pouvoir ducal ferrarais eut bien aussi recours à la peinture à des fins de glorification mais toujours dans le cadre de représentations collectives du duc Hercule et de ses conseillers ou de ce dernier chassant en compagnie de la duchesse. Si le portrait individuel du prince demeurait peu prisé à la cour d'Hercule I<sup>er</sup>, n'était-ce pas que celle-ci, sous l'impulsion du duc, devint pieuse au point d'accueillir les réformes religieuses et civiles préconisées par Savonarole (†1498), parfois même sollicitées par le duc, son correspondant et lecteur<sup>70</sup>, qui n'hésita pas à licencier le peintre Ercole de' Roberti car compagnon de débauche du prince héritier, alors qu'il avait avec passion suivi quelques années auparavant

65 Buchner 1953, cité (sans autre précision) par Kemperdick 2006, 19.

66 Christiansen 1992, 344-346.

67 Tempestini 1993, 230-232 ; Dunkerton 1991, notice n°60, 364-365.

68 Caprara 2004, 306-307.

69 En comparaison, il en était allé tout autrement dans l'espace flamenco-bourguignon depuis au moins Jan van Eyck et son *Portrait d'un inconnu* de 1432 (National Gallery, Londres) ; sur ce sujet, voir : Kemperdick 2006, 19b-21. Laura Pagnotta caractérise l'évolution du portrait en Italie du Nord, pour la région comprise entre Venise et Milan, comme allant, du XV<sup>e</sup> au début du XVI<sup>e</sup> siècle, d'une demande émanant principalement de la royauté, de la noblesse et du clergé à un fort élargissement de la clientèle sous la pression de l'individualisme et de l'élargissement du marché de l'art (Pagnotta 2002, 2b) ; même si la clientèle de Bartolomeo Veneto atteste une certaine diversité sociale, une telle évolution paraît excessive quant au quasi-monopole exercée par les catégories citées au XV<sup>e</sup> siècle, toutes n'étant en outre pas représentées (royauté). Voir Kempers 1994, 306-308.

70 Bertoni 1903, 209, items n° 184, 186-187, 404-405 aux p. 221-223 241, 243, 249 (« La libreria d'Ercole I {1495}»). Zarri 2006, 136.

l'exécution des travaux du même peintre<sup>71</sup> ? Les choses, de fait, changèrent rapidement à la disparition du duc Hercule I<sup>er</sup> (†1505), à commencer par l'intérêt d'Alphonse I<sup>er</sup> pour l'art<sup>72</sup>. Alors que la cour de Ferrare n'avait pas manqué de peintres sous le règne d'Hercule I<sup>er</sup> (quoique peut-être de portraitiste, après le renvoi d'Ercole de' Roberti)<sup>73</sup>, il fallut en effet cette nouvelle circonstance et, semble-t-il, la venue entre 1505 et sans doute 1510 de Bartolomeo Veneto pour voir surgir les premiers portraits individuels de membres de la famille d'Este : un portrait du frère d'Alphonse I<sup>er</sup>, le cardinal Hippolyte I<sup>er</sup> d'Este (pl. n°3e), celui de la bienheureuse Béatrice II d'Este (†1262) (pl. n°5) et le probable portrait original (perdu) de Lucrece. L'engouement pour ces portraits individuels dut être grand puisque Ferrante, autre frère du duc Alphonse, eut également le sien, réalisé par Mariano Mariani (perdu ?)<sup>74</sup>. Au sein de cette cour, cet intérêt ne se démentit pas puisqu'en août 1514, Dosso Dossi fut payé pour des portraits manifestement peints en juin qui devaient être expédiés à Rome, portraits dont on ignore cependant les sujets<sup>75</sup>. Mais des années d'avènement comme des suivantes on ne connaît aucun portrait d'Alphonse d'Este, même disparu, et il faut donc attendre 1516 pour que Titien représentât le duc. La datation proposée pour le portrait d'Alphonse (les premiers mois de l'année 1516), cependant, ne coïncide pas avec celle de la circonstance avancée ici comme explication à la genèse des portraits du couple ducal, soit l'été 1516 : le portrait du duc de Ferrare est ainsi, de quelques mois, antérieur à la commande probable par Lucrece de son propre portrait et à la réalisation de celui-ci. Cette absence de coïncidence infirme-t-elle l'hypothèse ? On ne le pense pas et, bien au contraire, cela pourrait même la conforter.

Les données sont en effet les suivantes : au 24 juin 1516, Lucrece Borgia semble ne pas voir à quel peintre confier l'exécution de son portrait, dressant ce

71 Bentini 2003, 235a, d'après Zamboni 1975 ; Bayer 1998, 27-54, 27b. Toffanello 2012, § 3, 129, s'appuyant sur une lettre de 1493 du secrétaire ducal Siviero Sivieri à la duchesse Éléonore d'Aragon.

72 Bayer 1998, 29a.

73 Cittadella 1854, 557-638.

74 Venturi 1894, 302b, doc. n°LXXXV, 29 octobre 1506.

75 Humfrey, Lucco, Bayer 1998, 229a ; Franceschini 1993-1997, 800 (s'appuyant sur l'édition antérieure de la source due à : Antonelli Trenti 1964, 404-415 : ici p. 414, n. 12). Les sources documentaires de cette réalisation ont été publiées : Menegatti 2002-2007, III, 107 (en date du 4 août 1514).

constat à la fin de sa lettre : « encore que nous nous retrouvions si loin de cette profession » (« anchora che ci ritroviamo alienissima da tale professione »), laissant ainsi entendre qu'elle ne peut manifestement pas recourir à des peintres ; par ailleurs, elle doit détenir un portrait plus ancien peint par Bartolomeo Veneto onze ou six ans plus tôt, entre 1505 et peut-être 1510, soit entre sa vingt-sixième et trente et unième année (Lucrèce étant née le 14 avril 1480) ; enfin, à cette même date, le duc dispose pour sa part depuis quelques mois du portrait de Titien.

Même si la vision du mécénat pictural de Lucrèce Borgia demeure tributaire d'un état lacunaire des sources comptables<sup>76</sup>, il est avéré que dans ces années 1510 celui-ci n'eut plus la même intensité que lors des premières années de règne du couple ducal, qui, des trente et un peintres actifs entre 1501 et 1510 à la cour de Ferrare dénombrés par Adolfo Venturi, en avait employé vingt-six à compter de 1505<sup>77</sup>. Les aménagements des appartements de la duchesse, pour lesquels le peintre Michele Costa avait reçu en 1506 des gages parmi les plus élevés de ceux versés aux personnes au service de Lucrèce<sup>78</sup>, étaient terminés<sup>79</sup> ; pour les seules lunettes de sa chambre sise dans la Torre Marchegiana du Castello Estense Lucrèce avait pu en outre employer jusqu'à six peintres (Nicolo Pisano, Benvenuto Garofalo, Domenico Panetti, Ettore Buonacossi, Micheliette et Ludovico Mazzolino<sup>80</sup>) qui les avaient ornées de douze peintures à la détrempe<sup>81</sup>. Le recours à Tommaso da Carpi dans ces mêmes années est pareillement documenté<sup>82</sup>. Une fois ses appartements soudainement transférés (en octobre 1506) au Palazzo di Corte, on sait qu'elle ordonna encore, le 16 mars 1507, le

76 On a consulté les registres de dépenses de Lucrèce Borgia pour les années 1514-1520 : ASMo, Amministrazione dei Principi, Lucrezia Borgia, 1132 (1517-1520), 1134 (1514-1519), 1136-1136bis (1518-1519).

77 Venturi 1894, 296-306.

78 Prizer 1985, 1, print., p. 1-33, 12, et « Appendix » document n°2, item 53 (extrait de ASMo, Archivio Estense, Casa e Stato, Lucrezia Borgia, 1130, fol. 92v-94, en date du 31 décembre 1506).

79 Burgess Williams 2013, 175-190, 181.

80 Burgess Williams 2013, 178.

81 Burgess Williams 2013, 180 et n. 21 (ASMo, Camera Ducale, Amministrazione dei Principi, Lucrezia Borgia, Reg. 1133, Dare et Avere, 1506, 5 août et Reg. 1138, Inventarii Guardaroba, 1506-1508, p. 22).

82 Cittadella 1854, 567, 591.



paiement à Bartolomeo Veneto d'une *Madone à l'Enfant avec saint Jérôme et saint Jean* (perdu)<sup>83</sup> ; et pour l'année 1517, soit dix années plus tard, une mention atteste indirectement une autre de ses commandes dévotionnelles : dans une lettre adressée le 14 juin à Alphonse d'Este, le dominicain et peintre florentin, admirateur de Savonarole, fra Bartolommeo da San Marco (connu aussi sous le nom de Baccio della Porta), envoie à l'intention de la duchesse une *Tête du Sauveur* (« *Testa del Salvatore* ») perdue<sup>84</sup>.

De l'existence et de la qualité de la copie nîmoise on sait pareillement qu'il faut induire un original exécuté lors de ces mêmes années, voire plus précisément à la fin de la décennie 1500, par Bartolomeo Veneto, sans qu'il y ait toutefois de trace à ce jour retrouvée d'une commande, d'une exécution, ou d'une simple présence dans la *guardaroba* de Lucrece. Le goût de celle-ci pour le portrait individuel comme pour la manière de Bartolomeo Veneto marquée de quelque influence flamande, avait pu se forger à Pesaro, du temps de ses rares séjours aux côtés de son premier époux Giovanni Sforza : l'inventaire de ce dernier atteste, en 1500 la présence dans la collection Sforza de Pesaro d'au moins deux portraits flamands acquis par Alessandro Sforza<sup>85</sup>.

Mais la réalisation de la copie de 1516-1517 soulève diverses questions : est-elle due à l'absence parmi les serviteurs de la duchesse d'un peintre au talent suffisant pour réaliser un nouveau portrait digne d'être envoyé à la cour de France en 1516 ? ou bien à un délai trop court contraignant Lucrece à faire copier, en raison de l'urgence, le portrait datant de la fin des années 1500 ? ou encore à une autre raison ?

Le contraste entre le mécénat pictural de Lucrece et celui d'Alphonse d'Este en ces années 1516-1517 est flagrant : l'essor du mécénat ducal est patent à partir de 1513<sup>86</sup>, et au cours de ces mêmes années (ou peu de temps auparavant), le duc était le commanditaire, pour son *camerino*<sup>87</sup>, de Giovanni Bellini (*La Fête de Bacchus* {1514}, National Gallery of Art, Washington), déjà celui de Raphaël

83 Burgess Williams 2013, 182, n. 40 p. 189. Franceschini 1993-1997, 674a, doc. n°830, année 1507, alinéa c (ASMo, Camera Ducale, Amministrazione dei Principi, L. Borgia, reg. 1131, fol. xiiii, 16 mars). Venturi 1894, doc. n°XXVI, p. 298a.

84 Burgess Williams 2013, n. 41. Cittadella 1854, *Notizie relative a Ferrara*, 594. Agostini 2003b, p. 246.

85 Lucco 2002, 113a.

86 Bayer 1998, 29.

87 Ballarin 2002-2007, I, 237.

(qui, pour faire patienter son commanditaire, proposait même de venir un mois à Ferrare pour exécuter la bacchanale dont il livra le *modello* en 1517<sup>88</sup>) et bien-tôt, à nouveau, celui de Titien<sup>89</sup>, en espérant une peinture de Michel-Ange<sup>90</sup> ; il comptait par ailleurs Dosso Dossi parmi les peintres à son service, sans doute avant même 1514, auquel il confia notamment des missions à Venise ou à Rome<sup>91</sup>. Le seul peintre attesté dans les comptes de la maison de Lucrèce est alors Michele Costa, issu d'une dynastie fameuse de peintres, anciennement à son service, depuis 1506 au moins<sup>92</sup>. Pour surprenant que soit le contraste entre ces mécénats, il n'avait *a priori* rien d'exceptionnel, et reposait sur leur indépendance, due à l'organisation des maisons princières. Il conduisit toutefois la duchesse à envisager un envoi de deux portraits à la qualité disparate.

La copie d'un portrait n'était pas un fait exceptionnel à Ferrare comme dans la peinture et le goût italiens de la Renaissance. Cet usage répondait, la plupart du temps, au souhait de conserver un original duquel on offrirait une version en tenant lieu, ou bien à celui de garder une trace d'un original cédé ou offert pour telle ou telle circonstance, voire encore à celui d'une diffusion accrue d'une représentation princière. Le 7 avril 1469, le marquis Ludovico Gonzaga avait ainsi pu indiquer à son ambassadeur auprès de la cour milanaise que si le duc de Milan Galeazzo Maria Sforza avait plaisir à conserver le portrait de l'empereur Frédéric III de Habsbourg qu'il lui avait envoyé récemment, qu'il voulût bien lui renvoyer pour quelques jours afin qu'il en fit une copie, avant de lui renvoyer l'original<sup>93</sup>. En 1511, Jules II fit peut-être reproduire le portrait que Raphaël ve-

88 Le *modello*, perdu, est connu par la copie qu'en fit Garofalo dans *Le Triomphe de Bacchus et Ariane* (Gemäldegalerie, Dresde). Cittadella 1854, 595-596, citant Campori (Campori 1863 – sans précisions –). Morel 2010, 61.

89 Sur la dispersion des bacchanales du *camerino* : Cappelletti 1994-1995, 195-209, 196-197 n. 15 et 18, 198, 200 n. 31, 201.

90 Bayer 1998, 29b, 31b.

91 Humfrey, Lucco, Bayer 1998, 281, mission du 9 mars 1516.

92 Pour les travaux d'agrandissement des appartements de Lucrèce, un premier paiement est effectué à Michele Costa dès le 16 juin 1505, plusieurs à l'automne de la même année et l'un encore au moins le 2 janvier 1506 (Menegatti 2002-2007, 3, 35, 38-39, 48-49).

93 « Carissime noster. Nui non sapemo se quello Illustrissimo deliberi contenere quella figura de la Maestà del Serenissimo Imperatore che mandassemo questi zorni. Quando Sua Excellentia havesse piacere de haverla, haremo a caro che la ce sia remandata per qualche zorni, finché ne habiamo facto retrare una simile, ché, facto quest'o, subitola remandaremo a Sua

naît d'exécuter, pour l'église romaine de San Marcello afin d'honorer le vœu qu'il avait fait à la Madone<sup>94</sup>. En décembre 1518, à la faveur de son séjour à la cour de France, Alphonse d'Este découvrit le portrait de la vice-reine de Naples, Isabelle de Requesens, récemment offert par le nonce Bibbiena à François I<sup>er</sup> (Louvre, Paris) ; admiratif de sa beauté, le duc de Ferrare fit en sorte d'en obtenir une copie de la main de Raphaël (elle fut, en fait, le fruit sans doute d'une collaboration avec Giulio Romano), par l'intermédiaire de son orateur romain (Galleria Doria-Pamphili, Rome ?)<sup>95</sup>. Trente ans après l'hypothétique exécution par Ercole de' Roberti du portrait de Hercule I<sup>er</sup>, Dosso Dossi réaliserait la copie posthume déjà mentionnée<sup>96</sup> ; Alphonse d'Este lui-même (certes près de vingt ans plus tard en janvier 1533, à l'occasion du séjour d'un Charles Quint chez le nouveau duc de Mantoue Frédéric II Gonzague), contraint de céder le plus récent de ses deux portraits connus dus à Titien, en demanda alors une copie à ce dernier (perdue, tout comme l'original, et connue seulement par la nouvelle copie qu'allait plus tard en faire Il Bastianino – Galleria Palatina, Florence<sup>97-</sup>)<sup>98</sup>. On pourrait, enfin, citer la copie d'un autre tableau de Titien à l'enjeu proprement dynastique pour les Este : le *Portrait de Laura Dianti* (Kunsthistorisches Museum, Vienne ?), copié à la faveur du don de l'original à l'empereur Rodolphe II par le duc Cesare d'Este, pour remercier son suzerain de son investiture comme duc de Modène, face à une Papauté qui contestait sa légitimité comme duc de Ferrare, lui, le descendant d'Alphonse I<sup>er</sup> d'Este et de cette même maîtresse ou légitime épouse<sup>99</sup>.

Michele Costa (actif de 1472 à 1536<sup>100</sup>) n'était cependant pas un peintre mé-

Cessitudine. Vedi dunque intendere questo e soddisfare a quanto bisogna... » (ASMantova, F. G., b. 2890, lib. 62, fol. 72r, lettre de Ludovico Gonzaga a Zaccaria Saggi du 7 avril 1469, publiée par : Signorini 1974, 227-250, 246).

94 Gregori 1894, 147, n. 42 p. 150b-c.

95 ASMo, Archivio per Materie, Arti Belle, Pittori, busta 16/4, Alphonse d'Este à Bizzo Remo, Paris, 29 décembre 1518 (publiée par Menegatti 2002-2007, III, 158). Henry, Joannides 2012, 275-278. Pour la mise au point définitive quant à l'identité du personnage représenté : Fritz 1997.

96 Paolozzi Strozzi 2004, 256-257.

97 Nicosia 2004, 388-389. Bentini 1998, 148-149, notice « Sebastiano Filippi, detto il Bastianino (attribuito a) », « 2. Ritratto di Alfonso I d'Este ».

98 Wethey 1971, II, notice L-10 p. 197.

99 Fair Bestor 2003, 632.

100 Thieme Becker, *Künstlerlexikon*, VII, col. 531b-532a.

diocre comme le prouverait, si besoin, sa rémunération en 1506 en tant que peintre au service de Lucrèce, montant qui le plaçait devant Garofalo et Mazzolino, certes plus jeunes<sup>101</sup>. Comment dès lors expliquer qu'il n'ait pas exécuté en 1516-1517 un nouveau portrait, original, de Lucrèce, alors qu'il était encore à son service<sup>102</sup>, puisque l'on songea alors à la réalisation d'une copie à partir d'un original de Bartolomeo Veneto ? Si le talent de peintre de Michele Costa n'est pas en cause, la brièveté d'un éventuel délai, consécutif au souhait de Claude de France, pourrait l'être. Mais ce que fit valoir Lucrèce dans sa lettre à Sigismondo de' Trotti n'était pas une raison de cette nature, mais son propre « éloignement » à l'égard de la profession de peintre. L'expression utilisée par Lucrèce, « essere alieno(a) », pouvait aussi signifier « ne pas être enclin à » : manifestation d'un désintérêt de Lucrèce Borgia, sinon pour la peinture, du moins pour une certaine forme de cet art, dont elle se disait, en ce 24 juin 1516, non pas simplement « aliena » mais « alienissima » (« n'être absolument pas encline »). Il convient donc de s'interroger sur la forme, semble-t-il assez radicale, de cet éloignement.

Comme on sait, il y avait un autre peintre présent alors à la cour de Ferrare, Fra' Bartolommeo, qui d'ailleurs y mourut peu après, en 1517, alors que le duc Alphonse lui avait commandé pour son *camerino* une *Offrande à Vénus*, dont il ne laissa qu'un dessin<sup>103</sup>. Durant ce second séjour ferrarais du dominicain peintre, Lucrèce eut le loisir de lui commander non seulement la *Tête du Sauveur* déjà mentionnée mais aussi une *Vierge*, tableaux tous deux perdus, mais assurément peintures dévotionnelles<sup>104</sup>. Ce goût artistique n'était pas nouveau à Ferrare : le duc Hercule avait en son temps commandé au peintre Giovan Francesco Maineri une *Tête de saint Jean-Baptiste* (Pinacoteca Nazionale, Ferrare) pour l'une des religieuses au renom de sainteté qu'il avait fait venir à Ferrare, sœur Lucia da Narni<sup>105</sup>. Loin de n'éprouver que tardivement une ferveur religieuse, Lucrèce avait très tôt été sensible à la spiritualité savonarolienne voulue et pratiquée par son beau-père, Hercule I<sup>er</sup>, sensibilité qui avait pu, sous l'in-

101 Prizer 1985, 12, et « Appendix » document n°2, item 53.

102 Deux documents parmi ceux découverts par Venturi attestent la présence de Michele Costa à la cour de Ferrare : l'un du 6 avril 1516, l'autre du 10 novembre 1517, qui mentionne sa présence au service d'Alphonse d'Este (Venturi 1894, doc. n°LXXI et LXXII, 301b).

103 Agostini 2003b.

104 Zarri 2006, 142.

105 Agostini 2003a, 246b.

fluence de tel ou tel prédicateur ou père spirituel, passer sous obédience augustinienne à la suite de la venue à Ferrare du général de l'ordre, le fameux Gilles de Viterbe, de la lecture des commentaires de psaumes par Andrea Baura, ou encore de la rédaction par Antonio Meli d'un guide spirituel pour les dames de sa suite au début des années 1510<sup>106</sup>. Elle avait également poursuivi à Ferrare l'œuvre de fondation de monastère de la duchesse Éléonore d'Aragon (†1493), tel celui de Saint-Bernardin-de-Sienne en 1510<sup>107</sup>, avant même d'entretenir, à partir sans doute de 1514, une correspondance suivie avec son véritable père spirituel, le dominicain Tommaso Caiani, lui aussi disciple de Savonarole : ultime évolution d'une piété pour laquelle les années 1507-1508 semblent avoir été décisives<sup>108</sup>. Prédicateur et guide spirituel, ce père dominicain jouissait au sein des suiveurs savonaroliens d'une telle aura que Fra' Bartolommeo avait peint saint Vincent Ferrier sous ses traits (San Marco, Florence)<sup>109</sup>. Loin de se cantonner aux manifestations canoniques de piété, cette « religion de Lucrece » dut marquer également la sensibilité esthétique de la duchesse. Après la décoration de ses appartements et l'exécution probable de son portrait par Bartolomeo Veneto, on n'a plus aucune trace d'une quelconque commande de peinture profane de sa part, à l'exception en quelque sorte du recours tardif à Michele Costa, bien que l'on ignore la nature exacte des travaux confiés alors à ce dernier. Si pour la décoration de ses premiers appartements, ceux de la Torre Marchigiana, elle avait en effet songé à des *tele istoriate* (des « histoires peintes sur toile »)<sup>110</sup>, dont on ignore le sujet, entre 1507-1510 et 1516 le nom de Lucrece n'apparaît plus associé aux arts figuratifs qu'à la faveur de sujets dévotionnels : la série de plaques gravées en 1512 par Giannantonio Leli da Foligno en l'honneur de saint Maurelius (Basilica di San Giorgio, Ferrare)<sup>111</sup>, la *Sainte Lucrece* de Dosso Dossi (National Gallery of Art, Washington)<sup>112</sup>, et les peintures religieuses comman-

106 Zarri 2006, 80-89.

107 Zarri 2006, 130 *et sq.*

108 Borgia, *Lettres*, lettre du 13 septembre 1509, 305, lettre du 10 septembre 1510, 311, lettre du 11 avril 1511, 314-315, lettre du 9 octobre 1512, 323, lettres des 11 et 18 avril 1516, 336-337. Zarri 2006, 72-78, 142 *et sq.*, 165 *et sq.*

109 Zarri 2006, 142-154.

110 Burgess Williams 2013.

111 Ghelfi 2003, notice n°240-242, p. 312-313.

112 Humfrey 2003, 181-184.

dées au plus savonarolien des peintres florentins, Fra' Bartolommeo, ex *piagnone*<sup>113</sup>. On sait que dans ses prêches le ferrarais Jérôme Savonarole entendait que les bons peintres n'exécutent que des figurations religieuses, et non pas profanes voire vaines ou obscènes<sup>114</sup>, appelant le chrétien à mener une vie de « simplicité extérieure ». On comprend dès lors que les portraits profanes n'aient guère trouvé grâce aux yeux du prédicateur dominicain et que son disciple Fra' Bartolommeo n'en exécuta manifestement aucun.

L'éloignement radical vis-à-vis « de la profession des peintres » dont Lucrece faisait état dans sa lettre dut se nourrir des convictions religieuses qui l'animèrent depuis près de dix années. Convertie à la piété d'une religion catholique réformée, Lucrece Borgia put éprouver des réticences à sacrifier une nouvelle fois à l'usage profane du portrait individuel. Dans ces conditions, il demeurait toutefois loisible d'envoyer une copie à la reine Claude de France, celle de l'unique portrait que Lucrece conservait, datant d'avant sa conversion plus entière (opérée entre 1507 et 1513<sup>115</sup>), œuvre de Bartolomeo Veneto du temps où plusieurs des membres de la famille d'Este avaient fait exécuter le leur. Peut-être la réalisation de la copie fut-elle confiée à Michele Costa, au service de celle-ci le 6 avril 1516 comme encore en 1519<sup>116</sup>. Quant au portrait du duc, exécuté au printemps 1516, Lucrece pouvait, enfin, envisager son envoi, un tableau de Titien étant digne de l'allié royal auquel on le destinait, et la réalisation d'une copie pour en conserver à Ferrare le souvenir toujours possible<sup>117</sup> ; en pareil cas, celle-ci serait depuis perdue. L'ultime indice en faveur du projet d'envoyer plusieurs portraits de la part des deux cours réside sans doute dans la lettre de la duchesse adressée le 11 août à Trotti, lettre où figure la mention de « leurs portraits »<sup>118</sup>.

La question de la réalité de l'échange des portraits demeure cependant, aucune mention d'envoi ni de conservation dans la collection royale française ou cel-

113 Keener 2014, 65, 90-100.

114 *Quam Bonus*, fol. 118v; *Ruth e Michea*, I, p. 134, II, p. 277; *Ezechiele*, I, p. 365, II, p. 272, 276-277, cités par Steinberg 1969, 25 n. 30.

115 Zarri 2006, 80.

116 Venturi 1894, 300-301, doc. n°LIX-LXXIII, n° LXXI et LXXIII, 301b.

117 On ignore tout du destin du tableau entre 1516 et le XIXe siècle, lorsque, en 1868, Jean Gigoux l'acheta à la vente de la collection Rinecker (Gigoux 1885, 150).

118 Borgia, *Lettres*, 339.



le des Este n'ayant été retrouvée. On sait qu'un certain nombre de vicissitudes politiques, comme la réintégration du duché ferrarais aux États du Pape (1598) ou la vente par Francesco III d'Este, duc de Modène, des cent plus beaux de ses tableaux au roi de Pologne et électeur de Saxe Auguste III, conduisirent à la dispersion des collections de la dynastie<sup>119</sup>. Ainsi, les peintures qui ornaient l'appartement d'Alphonse comme celui de Lucrece n'ont été conservées ni à Ferrare, ni même à Modène pour la plupart d'entre elles. Mais les inventaires des diverses collections comprenant des tableaux des Este ne livrent aucun portrait de la reine ou du roi de France, ou encore de Marguerite d'Alençon<sup>120</sup>. Une allusion pourtant de l'envoyé permanent d'Isabelle d'Este à la cour de Ferrare, Bernardino de' Prosperi, qui, visitant le 18 juillet 1518 les *Camerini* du duc Alphonse mentionnait que ceux-ci, sur le point d'être finis, étaient « cu[m] pitture factone tuta fra[n]cese », demeure énigmatique : s'agissait-il de peintures françaises ou bien simplement des armes de France que l'on évoquera plus loin<sup>121</sup> ? De même, l'étude de Janet Cox-Rea n'établit pas la possession des portraits ferrarais par François I<sup>er</sup> (à la différence du portrait ultérieur d'Alphonse d'Este par Titien<sup>122</sup>)<sup>123</sup>.

Que ces portraits aient été ou non échangés, la nature même de ce projet d'un transfert de pareils objets culturels appelle un commentaire. Au sein d'une authentique « société des princes » avant la lettre, une telle pratique relevait de relations interpersonnelles tout à la fois diplomatiques et affectives<sup>124</sup>. L'échange de portraits dans le cadre d'une amitié aristocratique était en Italie une pratique

119 Contrat de vente signé à Ferrare le 17 septembre 1745 (Cittadella 1854, 558, n. 2). Winkler 1989.

120 Pour la dispersion des collections *estense* : url : <http://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html> ; Agosti 1984, 45-72, 64 *et sq.* ; Della Pergola, « L'Inventario del 1592 di Lucrezia d'Este », *Arte Antica e Moderna*, 7, 1959, p. 342-351 ; Della Pergola 1964a, 219-230, et Della Pergola 1964b, 451-467 ; D'Onofrio 1964, 15-20, 158-162, et 202-211 ; Bentini 1992 ; Padovani, Padovani Nagliati 2007 ; Ballarin, Menegatti 2002-2007, IV, 479-580 (« Cronaca della dispersione »). Bentini 1998, 18-43.

121 Menegatti 2002-2007, III, 142-143 ; Ballarin, Menegatti 2002-2007, IV, 305.

122 Cox-Rearick 1996, 236. L'attribution à Girolamo da Carpi, avancée par Berenson, est rejetée au profit du Bastianino.

123 Pour les collections royales françaises : url : <http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde>.

124 Bély 1999.

attestée : Isabelle d'Este, sœur du duc Alphonse, avait songé en 1493 à un échange de portraits avec Isabella del Balzo, comtesse d'Acerra, pour lequel elle avait recouru tout d'abord aux services de Mantegna, dont elle refusa finalement le portrait (« qui ne nous ressemble pas le moins du monde »), pour s'adresser finalement à Giovanni Santi<sup>125</sup>. Cette première attestation n'est sans doute pas isolée. Le recours aux tableaux dans les échanges diplomatiques lors de ces mêmes années de la Renaissance classique se vérifie plus aisément : selon une tradition ancienne, l'ambassadeur d'Urbino, Baldassar Castiglione, aurait offert en 1506 le *Saint Georges* de Raphaël (National Gallery, Londres) lors de sa visite diplomatique à Henri VII<sup>126</sup>. La République de Venise fit de même en cette année 1517 à l'égard du représentant du roi de France en Milanais : son Sénat commanda à Titien l'exécution d'un tableau pour le gouverneur Odet de Foix, vicomte de Lautrec, manifestement un *Saint Michel*, qui s'ajoutait au *Christo passo* (perdu) de Giovanni Bellini sans doute offert entre novembre 1516 et mars 1517<sup>127</sup>; l'année suivante, ce fut la reine Claude de France qui fut honorée par ce Sénat d'une *Visitation* (Louvre) due à Sebastiano del Piombo, achevée en 1521<sup>128</sup>. De même, pour sceller le rapprochement entre Léon X et François I<sup>er</sup>, on songea à des tableaux de Raphaël, commandés pareillement en 1517, en l'honneur de la reine Claude (la *Sainte Famille* du Louvre), comme du roi (le *Saint Michel* du même Louvre), tous deux livrés au printemps 1518<sup>129</sup>. En mars 1518, c'était Alessandro Gonzaga qui écrivait à son cousin Francesco, marquis de Mantoue, pour lui indiquer combien François I<sup>er</sup> était désireux d'obtenir de Lorenzo Costa un nu (sans doute la *Vénus* de Budapest)<sup>130</sup>. Enfin, même si ce fut de façon sans doute plus contrainte, Alphonse d'Este dut lui-même céder, en 1533, à Francisco de los Cobos, secrétaire de Charles Quint, pas moins de trois tableaux de Titien : le *saint Michel* (perdu), une *Judith/Salomé* (Galleria Doria Pamphili, Rome) et, sans doute, la *Madone aux cerises* (Kunsthistorisches Museum, Vienne)<sup>131</sup>. Dans le cas présent, l'initiative en étant prise manifestement

125 Christiansen 1992, 335-338, 337.

126 Jones, Penny 1983, 7-8.

127 Joannides 2001, 238. Sur Lautrec, voir : Jouanna 2001, 826.

128 Baker-Bates 2013, 51-72, 54-59, 55 citant Hirst 1981, 77.

129 Jones, Penny 1983, 188, d'après Golzio 1936, 67-68. Cox-Rearick 1994, 239-258. Knecht 1994, 436-439.

130 Baker-Bates 2013, 59-60.

131 Joannides 2001, 242a. Pour une discussion de cette hypothèse : Farinella 2014, 465 n. 2.



planche n° 9

par les princesses Claude de France et Lucrece Borgia, qui y associèrent très vraisemblablement leurs époux, l'échange s'inscrivait dans ces mêmes protestations d'affection et d'amitié, fruits d'une alliance diplomatique véritable. Dans sa demande, la duchesse de Ferrare prenait ainsi en compte les nouvelles réalités dynastiques et politiques françaises, elle qui désirait avoir également le portrait de « Madame d'Alençon »<sup>132</sup>. La véritable « trinité royale », au sein de laquelle la reine Claude avait succédé à Louise de Savoie<sup>133</sup>, commençait à

voir apparaître, au cours de ces années, ses premières représentations : à côté du portrait de François I<sup>er</sup> à son avènement (pl. n°4), de l'intense activité du maître des heures de Claude de France<sup>134</sup>, Marguerite d'Alençon était aussi portraiturée<sup>135</sup>.

Manifestations concrètes d'amitié ou cadeaux diplomatiques, portraits ou tableaux d'un autre genre, ces peintures de la Renaissance firent donc partie intégrante des échanges princiers de l'Italie du temps. Mais lorsque ceux-ci étaient le fait d'alliés véritables, l'échange de portraits acquérait une signification particulière, surtout entre des alliés aussi inégaux que le duché de Ferrare et le royaume de France. Ce n'était toutefois pas le premier portrait d'un souverain valois requis par un prince allié italien : dans un passé alors encore récent, le seigneur Alberto III Pio da Carpi, apparenté aux Este et rétabli dans ses droits par l'entreprise de Charles d'Amboise en 1510, avait fait insérer dans la salle principale du château de Carpi un portrait de son nouvel allié Louis XII (pl. n°9)<sup>136</sup>.

Peint au sein d'une frise consacrée aux seuls empereurs romains, dans la grand-salle du château (pl. n°10), le profil invitait ainsi les hôtes non seulement

132 Borgia, *Lettres*, 338-339.

133 Wilson-Chevalier 2016, 124, 129.

134 König 2012; Wieck, Trujillo 2014.

135 Scaillièrez 1996, 26.

136 Giordano 2003, 258-259. Sur Alberto III Pio da Carpi : Vasoli 1980, Vasoli 1981, I, 3-42 ; et, plus récemment, dans une très belle étude : Ruggiero 2017, 121 n. 23.



planche n° 10

à établir un parallèle entre Louis XII et les empereurs romains, parallèle bien connu depuis les travaux de R. Scheller<sup>137</sup>, mais aussi, et sans doute plus profondément, à considérer que ce puissant souverain était le protecteur de la seigneurie de Carpi<sup>138</sup>. Le changement d'alliance du printemps 1511 ne conduisit toutefois pas Albert III, lorsqu'il recouvra ses terres, à ôter de la grand-salle l'ancienne figure tutélaire du roi de France<sup>139</sup>.

D'autres exemples de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle ou des toutes premières décennies du siècle suivant attestent une véritable tradition du portrait d'allié dans ces cours italiennes, que le prince soit compatriote ou étranger. Dans la suite du roi Gaspard peinte en 1459 par Benozzo Gozzoli, qui s'étirait sur la paroi orientale du *Cortège des Mages* dans la chapelle du palais de la *via Larga*

137 Scheller 1985, 5-60.

138 On sait qu'Alberto III Pio da Carpi, après avoir été le protégé et l'un des ambassadeurs en vue de Louis XII, fut accusé par ce dernier de trahison au printemps 1511 et perdit sa terre de Carpi, conquise par l'allié du roi, son parent Alphonse d'Este. Sortant de sa détention, il opta pour son suzerain Maximilien de Habsbourg, dont il devint ambassadeur (Meschini 2006, II, n. 301, 834-835). L'article de L. Giordano (Giordano 1999) n'a pas pu être consulté.

139 Mattaliano 1981, 385-393, et Trombetti Budriesi 1981, II, 395-425.



planche n° 11

voulu par Cosme de Médicis, l'on a pu ainsi identifier deux des hôtes et alliés accueillis par le *Pater patriae* en avril 1459 à l'occasion de la venue de Pie II à Florence : le duc de Milan Galeazzo Maria Sforza et le seigneur de Rimini Sigismond Malatesta (†1468)<sup>140</sup>. Douze ans plus tard, sans doute vers 1471, le petit-fils de Cosme, Laurent le Magnifique, plaça pareillement de part et d'autre de son lit les portraits de ses deux alliés, dont l'un au moins est conservé, celui du même Galeazzo Maria Sforza peint par Piero Pollaiuolo (*Offices*, Florence), qui illustre la protection du puissant duc de Milan pour le jeune prince<sup>141</sup>, portrait placé en vis-à-vis de celui de Frédéric de Montefeltre duc d'Urbino et condottiere attaché à la république de Florence, effigie dis-

parue ; tous deux faisaient alors sans doute face aux trois panneaux de la bataille de San Romano figurée par Paolo Uccello (1456, National Gallery, Londres, Louvre, Paris et *Offices*, Florence), comme la reconstitution, en 1992, du décor de la chambre laurentienne l'a établi<sup>142</sup>. Dans les mêmes années, entre 1469 et 1475, le marquis Ludovico Gonzaga avait fait un autre choix pictural pour la *Camera picta magna* (future Chambre des Époux) du Castello San Giorgio, commandant à Mantegna non seulement un portrait de sa propre cour pour la paroi septentrionale mais également une scène tout aussi fameuse, sur la paroi occidentale (pl. n°11), où le marquis Ludovico rencontrait aux confins de la principauté son fils le cardinal Francesco en présence de leurs principaux alliés

140 Acidini Luchinat 1994, 363-370, 366b-c. Kent 2006.

141 Rubinstein, Ciappelli 1999, 233-234.

142 Amonaci, Baldinotti 1992.

internationaux, l'empereur et suzerain Frédéric III et le beau-frère du marquis, le roi Christian I<sup>er</sup> de Danemark<sup>143</sup> : alliés et parentèle bien réels, mais scène suffisamment idéale pour que l'ambassadeur mantouan se fit l'écho auprès de son maître du dépit du duc de Milan de ne point y figurer<sup>144</sup>.

Une telle tradition ne peut toutefois pas s'observer à Ferrare, en dépit des quelques vingt-cinq cycles de fresques murales dépeints en 1497 par Sabadino dans son *De triumphis religionis*<sup>145</sup>. Deux d'entre eux cependant relèvent du genre de la peinture politique, le premier étant le cycle commandé par le duc Borso d'Este pour le palais de Schifanoia, ensemble de fresques célèbre dû à la collaboration de Cosmè Tura, Francesco del Cossa et d'Ercole Ferrarese<sup>146</sup>. Borso I<sup>er</sup> n'avait donc pas choisi d'être figuré en compagnie d'alliés mais avait opté pour un autre modèle de peinture politique, déjà illustré à Mantoue sur la paroi septentrionale de la *Camera picta magna* : la figuration du prince et de sa cour, en la personne des principaux courtisans. Une autre résidence de plaisance des Este, celle dite le délice de Belfiore, depuis laquelle Lucrèce Borgia écrivit les deux lettres à son ambassadeur, abritait-elle aussi nombre de peintures : outre le fameux *studiolo* aux Muses de Lionel d'Este<sup>147</sup>, on pouvait y admirer encore divers ensembles peints, commandés par Hercule I<sup>er</sup>, vraisemblablement avant son adhésion à la spiritualité savonarolienne<sup>148</sup>. Non loin d'un cycle consacré à Amour et Psyché et de scènes de chasse, l'on retrouvait le thème de la cour ducale en la personne du duc de Ferrare, ici Hercule I<sup>er</sup>, environné de ses conseillers courtisans, dans une frise composée d'autant de portraits individuels<sup>149</sup>. Si les deux fi-

143 Signorini 1974, 233-247.

144 Signorini 1974, 230-232.

145 Shepherd 1995, 18-57, 19. Sabadino degli Arienti 1972.

146 Warburg 1970, 247-272. Varese 2003, 151-155 : ici 155b. Sur la genèse de la célèbre analyse warburgienne : Gombrich, Saxl 2015, 184-195.

147 Baxandall 1989, 115-116. Mottola Molfino, Mauro 1991, *passim*.

148 Le cycle d'Amour et Psyché fut exécuté en 1493 par près de quinze peintres sur des dessins d'Ercole de' Roberti (Toffanello 2012, § 7, 138, citant Tuohy 1996, 218 *et sq.*, 354, 358 n. 104). Bayer 1998, 43b-44.

149 « [...] Entramo in un altro salotto longo passi vintitri e dieci largo, perillustrato da quattro finestre poste sopra il broilo, due per la largheza nel mezo del quale gli è pomposo camino per il foco, e due altre ala longheza al capo di sotto ala dextra mano. Quivi li vidi con lieto core la tua Excellentia effigiata spirante e naturale, con tutti li suoi curiali li quali cognobi ale loro effigie et ali loro nomi che ivi sono scripti in romane lettere con le insigne loro ali



gurations ducales, à Schifanoia comme à Belfiore, relevaient plus d'une célébration vantée par Sabadino dans le livre V de son ouvrage comme l'une des expressions de la *magnificentia* propre au duc<sup>150</sup>, elles n'étaient toutefois pas sans rappeler la célébration d'un « bon gouvernement » ducal, et ancrèrent durablement la peinture politique dans la culture figurative de la cour de Ferrare. Le jeu des influences esthétiques comme thématiques pouvait conduire ce foyer de mécénat princier parmi les plus brillants de l'Italie du Nord à reconsidérer cette tradition iconographique naissante, et ouvrir ainsi Ferrare à d'autres types de figurations.

Lucrèce, arrivée dans le duché en 1502, avait été élevée à Rome et avait continuellement fréquenté, de 1492 à 1501, le Palais apostolique du Vatican comme le château Saint-Ange. Son père, Alexandre VI (1492-1503), était l'un de ces tout premiers papes, à la suite de Sixte IV, à recourir à la peinture comme media de propagande et ce, à une échelle volontiers monumentale. La décoration par Pinturicchio de l'Appartement pontifical de réception du Palais en avait été l'une des premières preuves<sup>151</sup>, avant qu'au château Saint-Ange, la loggia du *torrione* (abattue sous Urbain VIII) ouvrant sur les jardins de la forteresse, n'abritât des fresques au sujet ouvertement politique, comme l'atteste Vasari<sup>152</sup>. Non seulement les différentes humiliations subies par Charles VIII lors de son séjour romain en janvier 1495 y étaient dépeintes par Pinturicchio<sup>153</sup>, mais les princes alliés d'Alexandre VI s'y trouvaient pareillement représentés. De telles figurations ne purent que laisser un souvenir prégnant dans l'esprit de Lucrèce Borgia, qui avait reçu du pape lui-même l'essentiel de son éducation politique<sup>154</sup>. Nourrie aux diverses traditions italiennes, ce fut sans doute en raison de sa propre culture

piedi, che certo fia dilectevole vedere... [...] » (Sabadino degli Arienti 1972, 61, cité par Shepherd 1995, 26 n. 46). Grâce à un dessin du temps, la disposition de l'ensemble de cette antichambre a pu être reconstituée, tout comme l'identité des personnages représentés, en leur temps soigneusement identifiés par leur nom et armes (Toffanello 2010, 467, fig. 77 et 78).

150 Sabadino degli Arienti 1972, 50, cité par Shepherd 1995, 19.

151 Nesselrath 2012, 21-56.

152 Vasari, *Le Vite*, I, 510-511.

153 Toracca 1998, 227-231. Ricci 1912, 209-210. On se permet de renvoyer à : Le Thiec 2002, 41-82, 76-77. Malgré le propos de l'un de ses chapitres (« De la politique dans chaque coup de pinceau »), l'ouvrage d'Arnold Nesselrath ne fait pas allusion à ce cycle (Nesselrath 2012, 126-158).

154 Burckard 2003, 290-291, 374.

figurative dans le domaine de la peinture politique, forgée à Rome comme à Ferrare, que la duchesse proposa l'échange de portraits avec la cour de France : elle rencontrait par la demande qu'elle formulait auprès de la cour de France, l'essor des premiers portraits de cour, qui rendaient ainsi possible cette transaction tout à la fois culturelle et diplomatique.

S'il demeure un doute quant à la présence effective à Ferrare des portraits français sollicités par Lucrece, il n'y en a guère pour celle des armes du roi apposées sur le Castello San Giorgio. On sait que par leur « nature » les armes des Este comprenaient les lis de France depuis que le roi Charles VII, le 1<sup>er</sup> janvier 1431, avait accordé ce privilège au marquis Niccolò III :

ayans regart a haute Noblesse et Magnificenze du Lignage et Hostel, dont est yssu notre tres Cher et Amè Cousin le Marquis de Ferrare [*Niccolò III*], et aux hautes et tres louables faictz de vaillance, grans entreprinses en armes, et autres honorables merites dignes de toute Noblesse, honneur, et louange, qui sont en sa personne : Ayans aussi cognoissance de la vraye amour et affection, que icelluy nostre Cousin, et ses Predecesseurs ont tousjours eue a la Couronne de France, esperans que en icelle volunté doive tousjours nostre dict Cousin perseverer et continuer de bien en mieulx. [...] Avons de notre certaine science et deliberé propos eu sur ce advis, et meure deliberation avecq plusieurs de nostre Sang et Lignage, et autres estans en nostre grand Conseil octroyè et octroyons de grace especial, plaine puissance, et autorité Royal, par la teneur de ces presentes : que il, et ses hors yssus de sa chair, puissent, et leur loise avoir et porter doresnavant, et a tousjours en leurs Armes escarteleur de France. C'est a scavoir au premier et dernier Quart d'icelles en champ trois Fleurs de Liz d'or en champ d'azur en dentele [...] <sup>155</sup>.

Et sans doute Alphonse d'Este joua-t-il de l'ambiguïté ainsi attachée à ses propres armes en faisant apposer les lis royaux sur son palais. Ce fut en effet le 8 juillet 1518 que furent peintes puis dorées les armes du roi de France sur la façade principale, celle de la *via Coperta*. Pour l'occasion « *maestro Piero Antonio dal Mellone* » fournit l'or, le vernis et le plomb. La supervision des travaux de l'ensemble de la façade avait été confiée au peintre et homme de confiance, Dos-

155 Magoni 2001, 19, citant Muratori, *Delle Antichità*, II, 195.

so Dossi, qui poursuivit manifestement la peinture à fresque de celle-ci de la fin juin 1518 au début de septembre de la même année (il reçut pour cela un premier paiement le 3 juillet 1518), surveillant ainsi l'exécution de la dorure des armes par son collaborateur « *maestro Tonetto* »<sup>156</sup>. Quant au motif peint, la dorure ne renvoie manifestement qu'aux lis du roi de France et non aux armes personnelles de François I<sup>er</sup>.

La réception d'un tel manifeste politique est sensible grâce au témoignage de Bernardino de' Prosperi, l'envoyé d'Isabelle d'Este, qui, le 18 juillet 1518, vit ces nouvelles réalisations<sup>157</sup>. L'attitude de l'envoyé mantouan relevait sans doute moins de la perplexité que de la prudence politique, lorsqu'il décrivit à sa patronne l'apparence des nouveaux *camerini* du duc, frère de celle-ci : « [...] avec des peintures faites toute françaises, et autres significations que je n'ai pas à interpréter, mais j'espère que Votre Excellence pourra vite les voir, et je n'en écrirai pas plus »<sup>158</sup>. Cette publicité d'allégeance n'était manifestement pas exceptionnelle ; le précédent, là encore, d'Alberto III Pio, familier de la cour des Este, put ainsi jouer : n'avait-il pas fait apposer les lis de France dans l'une des salles du château de Carpi au temps de son alliance avec Louis XII<sup>159</sup> ? À Ferrare, et pour la même via Coperta des lis avaient été peints en 1471<sup>160</sup>. À l'été 1518, le choix du duc de Ferrare consistait cette fois en l'affichage presque manifeste de l'appui français, appui toujours nécessaire dans la revendication des territoires de Reggio et Modène demeurés malgré les promesses de Léon X aux mains de la Papauté. Quelques mois plus tard, à la Noël 1518, Alphonse allait se rendre à la cour de France pour consolider encore cette alliance<sup>161</sup>.

156 Ballarin, Menegatti 2002-2007, 304-305, 307.

157 Menegatti 2002-2007, III, 142-143 (ASMo, Camera Ducale Estense, Munizione e fabbriche, 61, 1518, Memoriale, fol. 53 et ASMo, Camera Ducale Estense, Libri Camerali diversi, 260, 1518, *Zornale de Ussita*, fol. lxxxiii) ; Menegatti 2002-2007, III, 143-144, lettre de Bernardino de' Prosperi à Isabelle d'Este, Ferrare, le 18 juillet 1518 (ASMn, Archivio Gonzaga, busta 1246).

158 «Tornato ho trovato li Camerini [...] quasi per finite, e cum pitture factone tuta francese, e altri significati quali a me non sta a interpretar, ma spero che Vostra Excellentia li habii a veder una volta presto, pero altro non ge ne scrivero. [...] » (ASMn, Archivio Gonzaga, busta 1246).

159 Giordano 2003, p. 258.

160 Tuohy 1996, 201.

161 Farinella 2014, 842.

Cet usage d'une figuration symbolique qui rendait compte de liens politiques tangibles était appelé à durer ; mais après l'éloignement contraint des alliés ferrarais et français, à l'occasion de la paix des Dames (1529), et en raison du poids accru de l'Espagne en Italie comme de celui la Papauté sur le duché, le peintre Battista Dossi fut payé le 21 avril 1543 pour avoir peint les armes papales de Paul III sur le lanternon du château, à la tour San Michele<sup>162</sup>. Sans doute, alors, celles de France avaient été ôtées de la façade du Castello sur la via Coperta.

Ce n'était pas là les seules manifestations des liens unissant les deux cours en ces mêmes années et l'échange projeté des portraits, objet des deux lettres de la duchesse, n'était évidemment pas premier dans l'échange de correspondances. La toile de fond de celles-ci était faite d'enjeux politiques et diplomatiques plus classiques. Si la menace d'une conquête armée du duché avait apparemment disparu avec Jules II en février 1513, son successeur Léon X avait toutefois formé des projets pour ce fief du patrimoine de Saint-Pierre<sup>163</sup>. La ligue formée, avant Marignan, par le pontife florentin contre la France et ses alliés visait notamment le duché de Ferrare, que Jean de Médicis souhaitait inclure dans une vaste principauté destinée à sa dynastie. La question de la rétrocession de Reggio et Modène était tout autant au cœur de cette correspondance diplomatique, Alphonse d'Este misant sur le soutien de sa Majesté Très-Chrétienne dans ce conflit non résolu. La victoire de Marignan (13-14 septembre 1515) et ses suites avait en effet desserré suffisamment l'emprise pontificale pour qu'à l'occasion des négociations du concordat de Bologne en décembre 1515 fût évoquée la restitution au duc Alphonse des villes de Reggio et de Modène et qu'un accord fût trouvé, concrétisé le 12 février 1516 à Florence par un acte notarié<sup>164</sup>. Et l'ambassadeur Trotti arguait souvent dans sa correspondance des assurances que lui donnait le plus proche conseiller du Roi, Artus Gouffier de Boisys, grand maître de France et comte de Caravas<sup>165</sup>. C'est assez dire ce que devait, pour leur survie même, le couple ducal et la dynastie ferraraise à leur puissant allié français. Enfin, les liens unissant l'allié ferrarais au puissant roi de France conduisirent le duc Alphonse

162 Ballarin, Menegatti 2002-2007, IV, 431.

163 Sur l'action diplomatique de la Papauté dans ces années voir Shaw 2015.

164 Sur les enjeux de la bataille : Le Fur 2004. Pour l'évocation de ces négociations : Knecht 1994, 82. Au sujet de l'accord : Farinella 2014, 474 et 842.

165 ASMò, Archivio segreto Estense, Cancelleria, Estero, Francia, b. 5, fonds Sigismondo de' Trotti. Hamon 2001, 851b-852a.

à se faire le créancier du roi ; en guise sans doute de réciprocité, la question du prêt que le duc avait accordé au Roi revient, en sus de diverses questions internationales, dans nombre d'échanges de la chancellerie ducale : et les mentions dudit prêt émaillent la correspondance diplomatique, la transaction ayant donné lieu à la production d'un certain nombre de pièces officielles présentes dans ces mêmes archives des Este<sup>166</sup>. L'envoi, dès le mois de juillet, d'un autre ambassadeur avec cette unique mission devait attester l'attachement d'Alphonse d'Este à complaire à « *Sua Maestà* »<sup>167</sup>.

Dans ce premier cadre, politique, s'enchaînait celui bâti par les alliances matrimoniales entre les maisons princières françaises et celles des Este/Borgia. Cette dernière dynastie était également représentée dans le marquisat voisin de Mantoue grâce à Isabelle d'Este, épouse du marquis François Gonzague et sœur du duc de Ferrare, lien dynastique qui intéressait les deux principautés au destin de leur famille pour partie commune. La première des alliances entre Valois et Borgia remontait à 1499, où les intérêts mêlés de Louis XII et du pape Alexandre VI avaient conduit à un rapprochement par l'union de César, frère de Lucrèce, avec Charlotte d'Albret. Le fruit de cette première alliance, Louise Borgia duchesse de Valentinois, nièce de Lucrèce comme fille de César, épousa, en ces temps d'alliance (le 7 avril 1517) l'un des acteurs de la victoire de Marignan, Louis II de la Trémoille, après avoir été un temps promise au fils d'Isabelle d'Este, Frédéric Gonzague. Au moment même où les deux cours projetaient un échange de portraits, l'ambassadeur Carlo da Correggio rendait compte, le 16 juin, de sa mission auprès de « Madame de France » pour envisager la possibilité d'une union entre le jeune héritier de Ferrare, Hercule, fils de Lucrèce, avec Renée de France, belle-sœur de François I<sup>er</sup>, union finalement conclue en 1528<sup>168</sup>. L'année 1517, enfin, vit se conclure en la faveur de l'héritier du marquisat de Mantoue et neveu de Lucrèce, Frédéric II Gonzague (héritier du marquisat, qui

166 ASMo, Archivio segreto Estense, Casa e Stato, ramo ducale, Principi regnanti, Alfonso I, Pièce n°326, « Documenti relativi a crediti e servizi da lui elargiti alla Corte di Francia ; sette originali della Tesoreria del Re Cristianissimo e undici copie sempl. [...] di atti diversi -1516 giugno (*sic*) 26 - 1531 marzo 27 », et « Documenti relativi all'acquisto delle viscontee di Caen, Falaise e Baieux in Normandia da lui [Alphonse Ier] avute a titolo di rimborso di un prestito concesso alla Corte di Francia » (Valenti 1953, 139-140).

167 ASMo, Estero, Francia, b. 5, fonds Sigismondo de' Trotti, « carteggio restituito », fol. [182], Alphonse d'Este à Sigismondo Trotti, de Ferrare le 26 juin 1516.

séjournait à la cour de France comme garant de la fidélité de son père à l'égard du Très-Christien, et dont on rapporte que les descriptions des *Triumphes de César* peints par Mantegna pour ce même François Gonzague avaient ravi François I<sup>er</sup><sup>169</sup>), un projet de mariage avec l'une des nièces de Marguerite d'Angoulême-Alençon, Marie de Montferrat<sup>170</sup>. Ces mariages, symbolisaient de façon éclatante non seulement la proximité entre les deux alliés Valois et Este mais aussi, pour une partie d'entre eux du moins, les succès de la descendance Borgia à s'agréger tant aux familles princières italiennes qu'à celles de France.

Cet entremêlement d'alliances matrimoniales et diplomatiques et de dons se vérifierait encore pour d'autres peintures italiennes contemporaines (ainsi, deux ans plus tard, l'envoi par la cour de Léon X des divers tableaux de Raphaël, dont, peut-être le portrait de Laurent II de Médicis, neveu du Pape, au temps de l'union de celui-ci avec Madeleine de La Tour d'Auvergne<sup>171</sup>), comme pour d'autres dons adressés par Lucrèce à la cour de France. Le 27 avril 1516, elle avait ainsi offert à la reine un bijou issu d'un premier joyau, dûment répertorié dans l'inventaire publié par Maria Bellonci<sup>172</sup>, joyau dont la seconde partie sera confiée à son demi-frère Giovanni Borgia le 16 novembre 1518, afin d'être à son tour offerte au roi par l'*infans romanus*, que la duchesse espérait voir trouver un parti à la cour de France en l'envoyant aux côtés du duc Alphonse pour la Noël

168 ASMo, Cancel. duc., ambasc., Francia, b. 5, « Carlo da Correggio, 16 giugno », Carlo da Correggio à Alphonse d'Este, Poissy 16 juin 1516, 3 p. n. ch. (et index descriptif de la *busta*, fol. [17v]). Clouas 1997, I, 101-104.

169 Knecht 1994, 425.

170 Marie de Montferrat était fille d'Anne d'Alençon (1492-1562) et de Guillaume IX, marquis de Montferrat. Sur la conclusion du projet : lettre de L. Borgia à Isabelle d'Este, 20 février 1517 (Borgia, *Lettres*, 343-344).

171 L'hypothèse d'un envoi du portrait en France est une suggestion de John Shearman, sur la base du choix d'une toile pour l'exécution et non de l'habituel bois (Oberhuber 1971b, 439a n. 9).

172 Item n°78 : « Una catena di oro cum 19 botteselle [“guarnizioni a foggia di botticella”] grande belle lavorate di oro cum smalti di più colori piene di compositione et fatta novamente da maestro Hercole. [et d'une autre main :] La catena di oro contrascritta a n. 78 fue disfatta, et de quatordecime de quelle bottoselle ne fu facto due manille cum li ligamenti per mandare a donare alla Regina di Franza questo di 27 de aprile 1518. — [...] » (« I gioielli di Lucrezia Borgia », in Bellonci 2003, 723-762, 730, 758, [supplément de l'édition de 1960 (*ibid.* p. 659-719), non disponible dans les diverses éditions françaises]).

1518<sup>173</sup>. Parfois, enfin, ces démonstrations d'affection entre princesses de cours alliées ne prenaient que la forme de visites proprement de courtoisie que Lucrece, par l'intermédiaire de son ambassadeur, effectuait auprès d'elles, comme celles que Sigismondo de' Trotti effectua auprès d'Anne de France/Beaujeu et Suzanne de Bourbon<sup>174</sup>. Et pour les événements marquants de la dynastie comme les naissances, Lucrece et Claude de France ne manquèrent pas de se congratuler : à l'occasion de la naissance du dauphin François, le 28 février 1518, le couple ducal fit parvenir à la reine ses félicitations, auxquelles Claude répondit le 22 mars suivant<sup>175</sup>.

Ce que l'historiographie a objectivé comme non seulement une tradition scientifique et académique distincte, l'histoire de l'art, mais aussi des sources d'une nature radicalement différentes, les œuvres artistiques, ne forme pas un continent très éloigné de l'histoire ; pour peu que l'historien veuille prendre en compte ces objets, il découvre que ceux-ci ont, au même titre que de nombreuses autres sources, fait partie des échanges entre sociétés ou individus. Leur nature d'objets de prix en fit, lors de l'intensification des échanges entre la cour de France et les cours péninsulaires contemporaine des guerres d'Italie, des objets primordiaux dans les échanges diplomatiques, qu'il s'agisse, plus classiquement, d'œuvres d'art recherchées par François I<sup>er</sup> et ses agents, ou d'objets, comme des portraits ou d'autres peintures, qui scellaient et rendaient manifestes des alliances diplomatiques, au même titre qu'un rapprochement dynastique. Lucrece Borgia, comme Alphonse d'Este, s'employèrent ainsi, dans ces années

173 « Et adi XVI de novembre cinque delle contrascripte bottoselle cum la catena forono ag[g]lonte a sei bottoni novamente fatti per manille et mandati per lo Ill.[m ?]e don Jo. Borgia al re de Franza como [illisible] » (*ibid.* ; les deux mentions ont été vérifiées sur : 1139, ASM<sub>o</sub>, Amministrazione dei Principi, Lucrezia Borgia, n°1139).

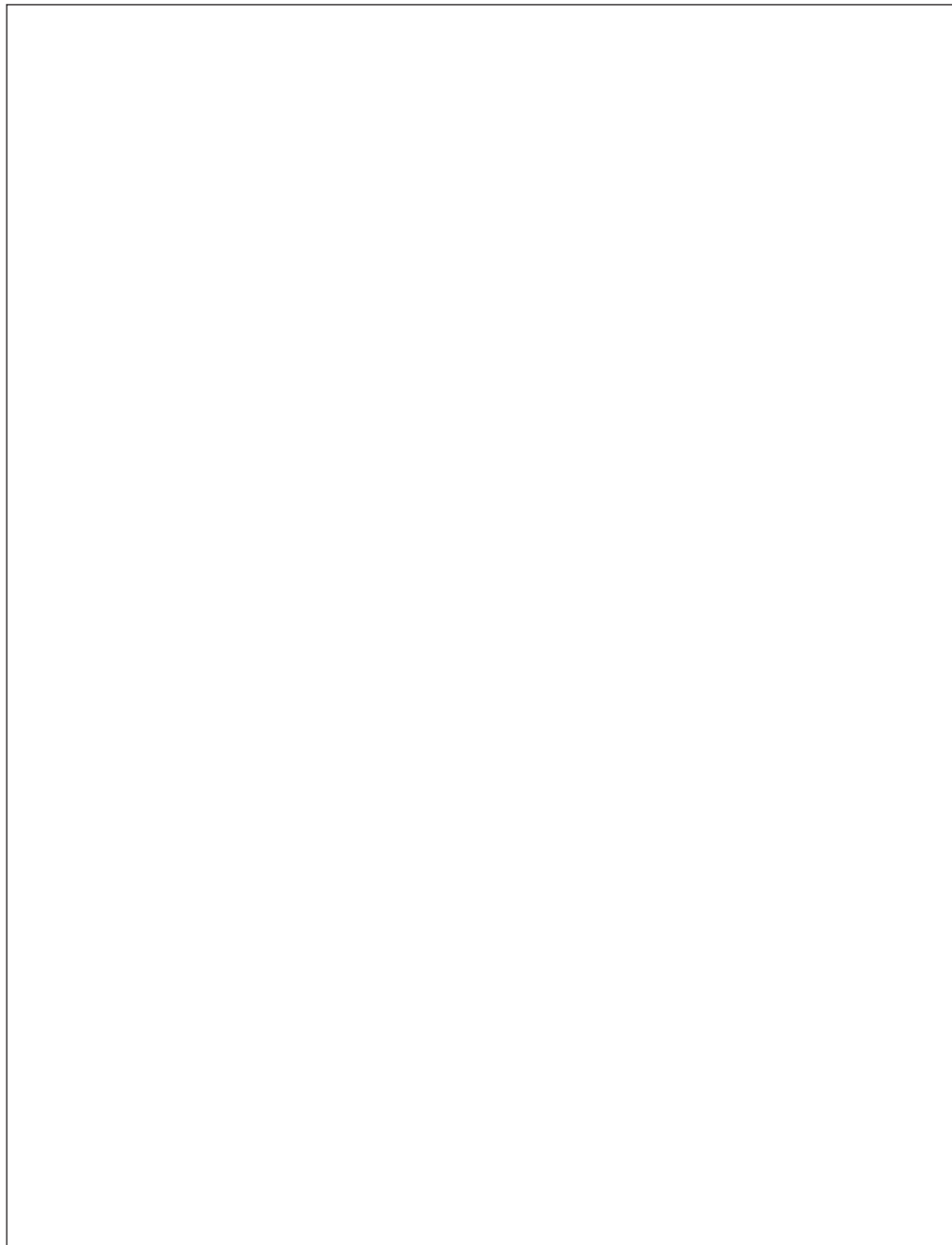
174 La minute d'une lettre du 30 juin, adressée par Lucrece au même Sigismondo de' Trotti (ASM<sub>o</sub>, fol. [188]), jusqu'à présent inaperçue car absente des minutes de la correspondance de Lucrece (ASM<sub>o</sub>, b. 141), dans laquelle elle se réjouit des visites que l'ambassadeur a faites (ASM<sub>o</sub>, *carteggio restituito*, fol. 128r, de Chambéry, minute de la lettre de S. de' Trotti au duc de Ferrare, le 16 juin 1516) en son nom au duc de Savoie ainsi qu'à Anne de France/Beaujeu et à Suzanne de Bourbon, donne une idée des relations que la duchesse de Ferrare s'efforçait d'entretenir à la Cour.

175 ASM<sub>o</sub>, *Carteggio principi esteri*, Francia, Valois-Angouleme, b. 1563 A/8, fascicolo 13, sottofascicolo 2, Claude de France à « [sa] cousine la duchesse de Ferrare », le 22 mars [1518].



1516-1518, à traduire dans le domaine artistique leur alliance avec le roi de France. Prolongement naturel pour ces cours italiennes non seulement du mode de vie de cour mais donc aussi d'enjeux politiques conjoncturels des plus concrets, la peinture était assurément l'un des moyens les plus nobles auxquels recourir pour donner de l'éclat et quelque pérennité à la solidité et à la publication d'une alliance. Dans des sociétés de cour où l'art figuratif était omniprésent il était *naturel* que de semblables objets fussent présents dans les échanges, et leur absence bien plus que leur apparition dans des correspondances diplomatiques ou aux façades des palais devrait interroger. Leur fragilité comme leur extrême degré de dispersion au fil des siècles empêchent toutefois une vision parfaite de la place exacte qu'ils ont pu occuper.

Annexe 1 : Le *Portrait d'Alphonse d'Este* par Titien  
(Besançon, musée des Beaux-Arts), identification et historiographie.



Annexe 2 : les lettres de Lucrece Borgia à Sigismondo de'Conti,  
ambassadeur auprès de la cour de France.

(Lettre du 24 juin 1516)

« Lucrece, duchesse de Ferrare,  
Comte Sigismond,

Nous avons eu votre lettre du XII courant [*juin*] et, vu la poursuite de votre office tant avec sa Majesté Très-Chrétienne qu'avec Mesdames [*Claude de France et Marguerite d'Alençon*], nous ne pouvons que vous recommander et vous remercier avec diligence de tout ceci ! Et parce que dans la [« lettre » ? – *mot effacé* –] précédente nous ne nous étendions pas en détail au sujet de Madame de Lanson [*d'Alençon*], à laquelle vous deviez rappeler ma singulière attention, nous voulons seulement, toutefois, que vous demandiez à quel point son esprit est très enclin et bien disposé à notre égard, et quelle affection son Excellence nous démontre, l'en remerciant infiniment de notre part ; que vous lui fassiez témoignage du désir que nous avons de la servir et de lui être toujours agréable. Et qu'en cela, en échange de l'amour que son Excellence porte aux Majestés Très-Chrésiennes, vous suiviez avec elles le mode habituel pour cet office en notre nom. Comme vous le savez, c'est notre désir et notre dette. Et au sujet des portraits, nous avons pris note de tout et nous dirons que vous avez fort bien répondu ! Soyez cependant ferme sur cela : que d'abord nous ayons les leurs, c'est-à-dire ceux dont fait mention votre lettre, et qu'ensuite nous leurs enverrons le nôtre volontiers, encore que nous nous retrouvions fort distante d'une telle profession ; aussi ne promettez pas, si vous pouvez l'éviter !

A Belriguardo, le 24 juin 1516 »

(ASMo, b. 41, f. « 53 » ; trad. revue de Borgia, *Lettres d'une vie*, p. 337-338)

(Lettre du 2 août 1516)

« Lucrece, duchesse de Ferrare,  
à notre cher Comte Sigismond,

Nous avons fait comprendre à Madame Gratiola le souhait de sa Majesté Très-Chrétienne d'avoir le livre au sujet duquel vous nous avez écrit et celle-ci [nous – ?, *pli de la lettre* –] a répondu que comme celle qui a la grâce de servir sa Majesté Très-Chrétienne elle nous l'enverra plus que volontiers, selon la [lettre] que celle-ci m'écrit, ensemble avec celle-ci afin que ladite [*ces derniers mots tachés*] Majesté comprenne. Au sujet des paroles fort aimables dont sa Majesté use, par sa grâce à notre égard, la servitude des plus dévouées que nous avons à son égard ne pouvant être accrue ni faite plus gran-

de qu'elle n'est, nous la tairons, nous en remettant à vous qui en toutes occasions lui en faites témoignage, et d'à quel point nous lui sommes tenue et obligée, me recommandant humblement à sa grâce.

Aux autres sujets, nous ne répondrons pas autrement, sinon que nous attendons avec désir les portraits au sujet desquels vous avez écrit, me recommandant en cet hommage à cette Illustrissime Madame et à Madame de Lanson, vous remercieriez et l'une et l'autre de tant de bonté ? combien elles nous démontrent ; et vous nous offririez encore à celles-ci pour tout ce que pour leurs Seigneuries nous pouvons toujours faire. Nous avons reçu comme très agréable ce que vous nous avez écrit ; nous avons pour cela [*mot effacé*] et vous avons de la grâce !

Et portez-vous bien !

A Belriguardo, le 2 août 1516

(ASMo, b. 41, f. « 55 » ; trad. revue de Borgia, *Lettres d'une vie*, p. 338-339)

## Bibliographie

### Sources

Alberti, *On Painting* = LEON BATTISTA ALBERTI, *On Painting and On Sculpture*, éd. Cecil Grayson, London, Phaidon, 1972

ASMo = Archivio di Stato di Modena,

Cancelleria Ducale, Estero, Ambasciatori agenti e corrispondenti estensi, fuori d'Italia, Francia, busta 5

Amministrazione dei Principi, Lucrezia Borgia, 1132 (1517-1520), 1134 (1514-1519), 1136-1136bis (1518-1519)

Archivio segreto Estense, sezione Casa e Stato, serie Carteggi tra principi Estensi (1419-1795), fasc. 52/1701, sottofascicolo XIX,

Archivio per Materie, Arti Belle, Pittori, busta 16/4

Camera Ducale Estense, Libri Camerali diversi, 256

Archivio Estense, Casa e Stato, Lucrezia Borgia, 1130

Borgia, *Lettres* = LUCRÈCE BORGIA, *Lettres d'une vie*, éd. Guy Le Thiec, Paris, Payot, 2014

“Le Loyal Serviteur”, *La très joyeuse [...]* = [JACQUES DE MAILLES] “LE LOYAL SERVI-TEUR”, *La très joyeuse, plaisante et récréative histoire du gentil seigneur de Bayart*, éd. J. Roman, Paris, Renouard, 1878

Muratori, *Delle Antichità* = LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Delle Antichità Estensi continuazione, o sia Parte Seconda*, Bologne, 1980 (réimpression de l'éd. originale de : Modène, *stamperia ducale*, 1740)

Vasari, *Le Vite* = GIORGIO VASARI, *Le Vite de' piu eccellenti architetti, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri* (éd. 1550), éd. L. Bellosi, A. Rossi, Torino, Einaudi, 1986-1991

*Travaux*

Acidini Luchinat 1994 = CRISTINA ACIDINI LUCHINAT, *Médecins et citadins dans le cortège des Rois mages : portrait d'une société*, in Benozzo Gozzoli. *La Chapelle des Mages*, éd. Cristina Acidini Luchinat, Paris, Gallimard/Electa, 1994, pp. 363-370,

Agosti 1984 = GIACOMO AGOSTI, *La perizia dei quadri Borghese documentate nell'Archivio della Galleria. Adolfo Venturi ed altri tra scienza dell'arte e interessi ministeriali*, « Ricerche di Storia dell'Arte », 23, 1984, pp. 45-72

Agostini 2003<sup>a</sup> = GRAZIA AGOSTINI, *Giovan Francesco Maineri, "Tête de saint Jean-Baptiste"*, in *Une Renaissance singulière. La cour des Este à Ferrare*, catalogue exposition, éd. Jadranka Bentini et Grazia Agostini, Gand, Snoek, 2003, notice n°169, p. 246b.

Agostini 2003<sup>b</sup> = GRAZIA AGOSTINI, *Fra' Bartolomeo, "Portrait de Savonarole sous les traits de saint Pierre martyr"*, in *Une Renaissance singulière. La cour des Este à Ferrare*, catalogue exposition, éd. Jadranka Bentini et Grazia Agostini, Gand, Snoek, 2003, notice n°168, p. 246.

Amonaci, Baldinotti 1992 = MARIA AMONACI, ANDREA BALDINOTTI, *La "Chamera grande terrena" di Lorenzo in Palazzo Medici. Ipotesi di ricostruzione*, in *L'Architettura di Lorenzo il Magnifico, Firenze, Spedale degli Innocenti, 8 aprile - 26 luglio 1992*, éd. Cristina Acidini Luchinat, Luciano Marchetti, Gabriele Morolli, Milan, Silvana Editoriale, 1992

Antonelli Trenti 1964 = MARIA-GRAZIA ANTONELLI TRENTI, *Notizie e precisazioni sul Dosso giovane*, « Arte antica e moderna : rivista degli Istituti di archeologia e storia dell'arte dell'Università di Bologna e dei Musei del Comune di Bologna », 28, 1964, pp. 404-415

Avril 2003 = FRANÇOIS AVRIL, *notice n°1 Jean Fouquet. Portrait du bouffon Gonella*, in *Jean Fouquet peintre et enlumineur du XV<sup>e</sup> siècle*, éd. François Avril, Paris, BnF/Hazan, 2003, pp. 94-96

Bacchi 2003 = ANDREA BACCHI, *Sperandio da Mantova, "Portrait d'Ercole I d'Este"*, in *Une Renaissance singulière. La cour des Este à Ferrare*, catalogue exposition, éd. Jadranka Bentini et Grazia Agostini, Gand, Snoek, 2003, notice n°138, p. 192

Baker-Bates 2013 = PIERS BAKER-BATES, *Beyond Rome: Sebastiano del Piombo as a painter of diplomatic gifts*, in « Renaissance Studies », 27, 2013, 1, fév., pp. 51-72

Ballarin 2002-2007 = ALESSANDRO BALLARIN, « Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I d'Este. Analisi delle fonti letterarie. Restituzione dei programmi. Riallestimento del camerino », in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, éd. Alessandro Ballarin, Cittadella (Padoue), Bertinocello, 2002-2007, 6 vol.

- Ballarin, Menegatti 2002-2007 = ALESSANDRO BALLARIN, MARIA LUCIA MENEGATTI, *I camerini di Alfonso I nella via coperta ed in castello*, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, éd. Alessandro Ballarin, Cittadella (Padoue), Bertinaccio, 2002-2007, 6 vol., vol. 4, p. 479-580
- Bargellesi 1943 = GIACOMO BARGELLESII, *Bartolomeo Veneto e il ritratto della Beata Beatrice Estense e Lucrezia Borgia*, « Reale Deputazione di Storia Patria per l'Emilia e la Romagna, sezione di Ferrara. Atti e Memorie », 2, 1943, p. 1-15, 9, 14 n. 18
- Baxandall 1989 = MICHAEL BAXANDALL, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1340-1450*, Paris, Seuil, 1989
- Bayer 1998 = ANDREA BAYER, *Dosso's public : the Este court at Ferrara*, in *Dosso Dossi, Court Painter in Renaissance Ferrara*, éd. Peter Humfrey, Mauro Lucco, Andrea Bayer, New York, the Metropolitan Museum of Art, 1998, pp. 27-54
- Beck 1975 = JAMES H. BECK, *Raphael and Medici "State Portraits"*, « Zeitschrift für Kunstgeschichte », 38, 1975, 2, pp. 127-144
- Bellonci 1983 = MARIA BELLONCI, *Lucrezia Borgia*, Bruxelles, éditions Complexe, 1983
- Bellonci 2003 = MARIA BELLONCI, *Quaderno di "Lucrezia Borgia"*, in Maria Bellonci, *Opere*, éd. E. Ferrero, Milano, Mondadori, 2003, pp. 659-719
- Bély 1999 = LUCIEN BÉLY, *La Société des princes : XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1999
- Bentini 1992 = JADRANKA BENTINI, *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale*, Bologne, Nuova Alfa Editoriale, 1992
- Bentini 1998 = JADRANKA BENTINI (éd.), *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, catalogue exposition 1998, Modena, Federico Motta Editore, 1998
- Bentini 2003 = JADRANKA BENTINI, *Entre le sentiment et la fable : la peinture à Ferrare au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle*, in *Une Renaissance singulière. La cour des Este à Ferrare*, catalogue exposition, éd. Jadranka Bentini et Grazia Agostini, Gand, Snoek, 2003, pp. 235-245
- Berenson 1932 = BERNARD BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of The Principal Artists and Their Works with an Index of Places*, Oxford, Clarendon Press, 1932
- Bertoni 1903 = GIULIO BERTONI, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole (1471-1505)*, reprint 2013 de l'éd. orig. Turin, Loescher, 1903
- Buchner 1953 = ERNST BUCHNER, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*, Berlin, 1953
- Burckard 2003 = JOHANNES BURCKARD, *Dans le secret des Borgia. Journal du cérémoniaire du Vatican (1492-1503)*, éd. Vito Castiglione Minischetti, Ivan Cloulas, Paris, Tallandier, 2003
- Burgess Williams 2013 = ALLYSON BURGESS WILLIAMS, *Silk-Clad Walls and Sleeping Cupids : A Documentary Reconstruction of the Living Quarters of Lucrezia Borgia, Duchess of Ferrara*, in *The Early Modern Italian Domestic Interior, 1400-1700: Objects, Spaces, Domesticities*, éd. E. J. Campbell, S. R. Miller, E. Carroll Consavari, Farnham/Burlington, Ashgate, 2013, pp. 175-190

- Burgess Williams 2005 = ALLYSON BURGESS WILLIAMS, "*Le donne, I cavalier, l'arme, gli amori*": *Artistic Patronage at the Court of Alfonso I d'Este, Duke of Ferrara*, thèse de doctorat, University of California Los Angeles, 2005
- Campbell 2009 = GORDON CAMPBELL (éd.), *The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance Art*, Oxford, O.U.P., 2009
- Campori 1863 = GIUSEPPE CAMPORI, *Notizie inedite di Raffaello d'Urbino*, Modena, Vincenzi, 1863
- Cappelletti 1994-1995 = FRANCESCA CAPPELLETTI, *Dosso, Tiziano, Correggio. In margine ad alcuni episodi ferraresi alle origini della collezione Aldobrandini*, in *Dosso Dossi : la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, éd. Alessandro Ballarin et al., Cittadella, Bertonecello, 1994-1995, pp. 195-209
- Caprara 2004 = FRANCESCO CAPRARA, *Ritratto di Giovanni II Bentivoglio*, in *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, éd. Jadranka Bentini, Milano, Silvana Ed., 2004, notice n°87, pp. 306-307
- Cavalca 2003 = CECILIA CAVALCA, *Notice n°81*, in *Une Renaissance singulière. La cour des Este à Ferrare*, catalogue exposition, éd. Jadranka Bentini et Grazia Agostini, Gand, Snoek, 2003, p. 182
- Cavalca 2004 = CECILIA CAVALCA, *Notice n°46*, in *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, éd. Jadranka Bentini, Milano, Silvana Ed., 2004, pp. 254-255
- Christiansen 1992 = KEITH CHRISTIANSEN, *VI. Les portraits*, in *Andrea Mantegna : peintre, dessinateur et graveur de la Renaissance italienne*, éd. J. Martineau, Paris/Milan, Gallimard/Electa, 1992, pp. 335-338
- Cittadella 1854 = LUIGI NAPOLEONE CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite ricavate da documenti ed illustrate*, Ferrare, Taddei, 1854, 2<sup>e</sup> partie, IV « Pittori », pp. 557-638.
- Cloulas 1997 = Ivan Cloulas, *Les Fastes d'une union dynastique franco-italienne : le mariage du fils de Lucrece Borgia et de Renée de France*, in *Idéologies des Temps modernes. Hommage à Arlette Jouanna*, éd. J. Fouilleron et al., Montpellier, Université de Montpellier, 1997, I, pp. 101-104
- Corradini 1997-1999 = ELENA CORRADINI, *Effingere vultus : le prime medaglie degli Estensi*, in *Gli Estensi*, Modène, Il Bulino, 2 vol., 1997-1999
- Costamagna 2003 = PHILIPPE COSTAMAGNA, *Portraits of Florentine Exiles*, in *Raphael, Cellini and A Renaissance Banker*, éd. Alan Chong, Donatella Pegazzano, Dimitrios Zikos, Boston/Milan, Isabella Stewart Gardner Museum/Electa, 2003, pp. 329-350
- Cox-Rearick 1994 = JANET COX-REARICK, *Sacred to Profane: Diplomatic Gifts of the Medici to Francis I*, « *Journal of Medieval and Renaissance Studies* », 24, 1994, 2, print., pp. 239-258
- Cox-Rearick 1996 = JANET COX-REARICK, *The collection of Francis I : royal treasures*, Anvers/New York, Fonds Mercator/H. N. Abrams, 1996.
- Della Pergola 1959 = PAOLA DELLA PERGOLA, *L'Inventario del 1592 di Lucrezia d'Este*, « *Arte Antica e Moderna* », 7, 1959, pp. 342-351



- Della Pergola 1964<sup>a</sup> = PAOLA DELLA PERGOLA, *L'Inventario Borghese del 1693*, « Arte Antica e Moderna », 26, 1964, pp. 219-230
- Della Pergola 1964<sup>b</sup> = PAOLA DELLA PERGOLA, *L'Inventario Borghese del 1693 (II)*, « Arte Antica e Moderna », 28, 1964, pp. 451-467
- D'Onofrio 1964 = CESARE D'ONOFRIO, *Inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandini, compilato da G. B. Agucchi nel 1603*, « Palatino, rivista romana di cultura », 3<sup>e</sup> sér., 8, 1964, pp. 15-20; 1964, p. 158-162, et pp. 202-211
- Dunkerton 1991 = JILL DUNKERTON ET AL. (éd.), *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in The National Gallery*, New Haven/Londres, Yale University Press/National Gallery, 1991
- Ekserdjian 1992 = DAVID EKSERDJIAN, *Francesco Gonzaga, IV<sup>e</sup> marquis de Mantoue*, in *Andrea Mantegna : peintre, dessinateur et graveur de la Renaissance italienne*, éd. J. Martineau, Paris/Milan, Gallimard/Electa, 1992, notice n°105, pp. 354-355
- Fair Bestor 2003 = JANE FAIR BESTOR, *Titian's portrait of Laura Eustochia : the decorum of female beauty and the black page*, *Renaissance studies*, 12, 2003, vol. 17, n°4, p. 628-673
- Falomir 2008 = MIGUEL FALOMIR, *The Court Portrait*, in *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*, éd. L. Campbell, M. Falomir, J. Fletcher, L. Syson, Londres/Yale, National Gallery/Yale University Press, 2008, pp. 66-79
- Farinella 2014 = VINCENZO FARINELLA, *Alfonso I d'Este, le immagini e il potere : da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, Milan, Officina Libraria, 2014
- Folin 2004<sup>a</sup> = MARCO FOLIN, *L'architettura e la città nel Quattrocento*, in *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, éd. Jadranka Bentini, Milano, Silvana Ed., 2004
- Folin 2004<sup>b</sup> = MARCO FOLIN, *notice n°23, Frammento della base del monumento a Ercole I d'Este*, in *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, éd. Jadranka Bentini, Milano, Silvana Ed., 2004, pp. 232-233
- Forti Grazzini 2003 = NELLO FORTI GRAZZINI, *Les tapisseries de Ferrare aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, in *Une Renaissance singulière. La cour des Este à Ferrare*, catalogue exposition, éd. Jadranka Bentini et Grazia Agostini, Gand, Snoek, 2003, pp. 327-331
- Franceschini 1993-1997 = ADRIANO FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche, Tomo II : dal 1493 al 1516*, Ferrara, Gabriele Corbo Editore, 1993-1997
- Fritz 1997 = MICHAEL FRITZ, *Giulio Romano et Raphaël. La vice-reine de Naples*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997
- Frosinini, Rodeschini 2016 = CECILIA FROSININI, MARIA CRISTINA RODESCHINI, *Il ritratto di Leonello d'Este del Pisanello*, Florence, Edifir edizioni, 2016
- Garnier-Pelle, Zvereva 2011 = NICOLE GARNIER-PELLE, ALEXANDRA ZVEREVA, *notice D'après Jean Clouet, Le roi François 1<sup>er</sup> (1494-1547) à son avènement*, in *Le cabinet des Clouet au château de Chantilly. Renaissance et portrait de cour en France*, éd. par Nicole Garnier-Pelle, Alexandra Zvereva, Chantilly, Fondation du domaine de Chantilly/Éditions Nicolas Chaudun, 2011

- Ghelfi 2003 = BARBARA GHELFI, *Giannantonio Leli da Foligno, Alfonso I devant saint Maurelius, Lucrece Borgia présente à saint Maurelius son fils Ercole pour la bénédiction*, "Gerolamo Bendedeo, prieur des Olivetains (sic), agenouillé devant saint Maurelius", in *Une Renaissance singulière. La cour des Este à Ferrare*, catalogue exposition, éd. Jadranka Bentini et Grazia Agostini, Gand, Snoek, 2003, notice n°240-242, pp. 312-313
- Gigoux 1885 = JEAN GIGOUX, *Causeries sur les Artistes de mon temps*, Paris, Calman Levy, 1885
- Gilbert 1968 = CREIGHTON GILBERT, *The Renaissance Portrait : "The Portrait in the Renaissance" by John Pope-Hennessy*, « The Burlington Magazine », 110, 1968, 782, mai, pp. 278b et 281-285
- Ginzburg 1996 = CARLO GINZBURG, *Jean Fouquet, Ritratto del buffone Gonella*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1996
- Giordano 1999 = LUISA GIORDANO, *Signore e sudditi*, in Hans Semper, F. O. Schulze, Wilhelm Barth, Luisa Giordano (éd.), *Carpi. Una sede principesca del Rinascimento*, Pise, ETS, 1999
- Giordano 2003 = LUISA GIORDANO, *La celebrazione della vittoria. L'esaltazione della storia contemporanea nelle terre della conquista*, in *Louis XII en Milanais. XLI<sup>e</sup> colloque international d'études humanistes 30 juin – 3 juillet 1998*, éd. P. Contamine, J. Guillaume, Paris, Honoré Champion éditeur, 2003, pp. 245-271
- Giovannucci Vigi 1981 = BICE GIOVANNUCCI VIGI, *Lucrezia Borgia : ricerca di una identità*, in *Cultura figurativa ferrarese tra il XV e il XVI secolo, in memoria di Giacomo Bargellesi*, Venise, Corbo e Fiore, 1981, pp. 209-211
- Golzio 1936 = VINCENZO GOLZIO, *Raffaello nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, 1936
- Gombrich, Saxl 2015 = ERNST H. GOMBRICH, FRITZ SAXL, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle, suivie d'une étude sur l'histoire de la bibliothèque de Warburg par F. Saxl*, Paris, Klincksieck, 2015, pp. 184-195
- Gregori 1984 = MINA GREGORI, *Raffaello e bottega, Ritratto di Giulio II della Rovere*, in M. Gregori et al., *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, Florence, Electa, 1984, notice 12, pp. 144-150
- Hamon 2001 = PHILIPPE HAMON, *Gouffier, famille*, in *La France de la Renaissance. Histoire et dictionnaire*, éd. Arlette Jouanna et al., Paris, Laffont, 2001, pp. 851b-852a.
- Henry, Joannides 2012 = TOM HENRY, PAUL JOANNIDES (éd.), *Raphaël. Les dernières années*, Paris, Louvre éditions/Hazan, 2012
- Hirst 1981 = MICHAEL HIRST, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, Clarendon Press, 1981
- Humfrey, Lucco, Bayer 1998 = PETER HUMFREY, MAURO LUCCO, ANDREA BAYER (éd.), *Dosso Dossi, Court Painter in Renaissance Ferrara*, New York, the Metropolitan Museum of Art, 1998
- Humfrey 2003 = PETER HUMFREY, notice 30a « Saint Lucretia », in PETER HUMFREY,

- MAURO LUCCO, ANDREA BAYER (éd.), *Dosso Dossi, Court Painter in Renaissance Ferrara*, New York, the Metropolitan Museum of Art, 1998, 181-184.
- Humfrey 2013 = PETER HUMFREY, *Venice, Ferrara, Mantua : Success*, in *Titian*, cat. expo. Scuderie del Quirinale mars-juin 2013, éd. G. C. F. Villa, Milan, Silvana Editoriale, 2013, pp. 73-89
- Jenkins 1947 = MARIANNA JENKINS, *The State Portrait, its Origin and Evolution*, New York, Coll. Art Association of America/Art Bulletin, 1947
- Joannides 2001 = PAUL JOANNIDES, *Titian to 1518 : the assumption of genius*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2001
- Joannides 2009 = PAUL JOANNIDES, *Le jeune Titien portraitiste*, in *Titien, l'étrange homme au gant*, catalogue exposition Palais Fesch-musée des beaux-arts (Ajaccio), éd. Paul Joannides *et al.*, Milan/Ajaccio/Paris, Silvana ed./Palais Fesch/Vilo, 2009, pp. 13-83
- Jones, Penny 1983 = ROGER JONES, NICHOLAS PENNY, *Raphael*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1983
- Jouanna 2001 = ARLETTE JOUANNA, *Foix, famille de*, in *La France de la Renaissance. Histoire et dictionnaire*, éd. Arlette Jouanna *et al.*, Paris, Laffont, 2001
- Keener 2014 = CHRYSTINE L. KEENER, *Post-Savonarolan devotion in Florentine art : Botticelli to Pontormo*, thèse de doctorat, Indiana University, 2014, p. 65, 90-100
- Kemperdick 2006 = STEPHAN KEMPERDICK, *Die Gestalt der Menschen nach ihrem Tod bewahren. Bildnismalerei des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden*, in *Das frühe Porträt aus den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein und dem Kunstmuseum Basel*, cat. expo. Basle, éd. Stephan Kemperdick, Munich/Bâle, Prestel/Kunstmuseum, 2006, pp. 19-37
- Kempers 1994 = BRAM KEMPERS, *Painting, Power and Patronage. The Rise of the Professional Artist in Renaissance Italy*, Londres, Penguin, 1994
- Kent 2006 = D. V. KENT, *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance*, New Haven/London, Yale University Press, 2006 (éd. orig. 2000)
- König 2012 = EBERHARD KÖNIG, *The Book of Hours of Claude de France*, Ramsen (Suisse), Antiquariat Bibermühle, 2012
- Knecht 1994 = ROBERT J. KNECHT, *Renaissance Warrior and Patron : The Reign of Francis I*, Cambridge, C.U.P., 1994
- Langedijk 1981-1987 = KARLA LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici : 15<sup>th</sup>-18<sup>th</sup>*, Florence, S.P.E.S., 1981-1987
- Le Fur 2004 = DIDIER LE FUR, *Marignan : 13-14 septembre 1515*, Paris, Perrin, 2004
- Le Thiec 2002 = GUY LE THIEC, *Le roi, le pape et l'otage. La croisade, entre théocratie pontificale et messianisme royal (1494-1504)*, « Revue de l'histoire de l'Église de France », 88, 2002, pp. 41-82
- Longhi 1980 = ROBERTO LONGHI, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, Florence, Sansoni, 1973-1980

- Lucco 2002 = MAURO LUCCO, *De l'art bourguignon pour les cours italiennes : Milan, Ferrare, Urbino*, in B. Till-Holger (éd.), *Le siècle de van Eyck. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands 1430-1530*, cat. expo. Bruges 2002, Amsterdam, Ludion, 2002, pp. 108-127
- Magoni 2001 = CLIZIA MAGONI, *I gigli d'oro e l'aquila bianca. Gli Estensi e la corte francese tra '400 e '500 : un secolo di rapporti*, Ferrare, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, 2001
- Manca 1992 = JOSEPH P. MANCA, *The Art of Ercole de' Roberti*, Cambridge (Mass.), C.U.P., 1992
- Mattaliano 1981 = EMANUELE MATTALIANO, *L'autonomia del territorio di Carpi dagli inizi al passaggio sotto il dominio estense*, in *Società e cultura a Carpi ai tempi di Alberto III Pio (atti del convegno, Carpi 1978)*, Padova 1981, pp. 385-393
- Meijer 2004 = BERT W. MEIJER, *Ferrara e il Nord*, in *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, éd. Jadranka Bentini, Milano, Silvana Ed., 2004, pp. 147-158
- Meschini 2006 = STEFANO MESCHINI, *La Francia nel ducato di Milano. La politica di Luigi XII (1499-1512)*, Milano, Franco Angeli, 2006
- Menegatti 2002-2007 = MARIA LUCIA MENEGATTI, *Documenti per la storia dei camerini di Alfonso I (1471-1634): regesto generale*, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, éd. Alessandro Ballarin, Cittadella (Padoue), Bertinocello, 2002-2007, 6 vol.
- Milano 2002 = E. Milano (éd., trad.), *Offiziolo Alfonsino. Libro d'ore di Alfonso I d'Este [...] facsimile con commentario*, Modena, Il Bulino, 2002
- Molteni 1999 = MONICA MOLTENI, *Cosmè Tura*, Arles/Milan, Actes Sud/F. Motta Ed., 1999
- Morel 2010 = PHILIPPE MOREL, *Dionysisme, tempérance et épicurisme dans le camerino d'Alfonso d'Este*, « Studiolo », 8, 2010, pp. 57-73
- Mottola Molfino, Mauro 1991 = ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, NATALE MAURO (éd.), *Le muse e il principe : arte di corte nel rinascimento padano*, cat. expo. Milan, musée Poldi-Pezzoli, sept.-déc. 1991, Modena/Milano, Franco Cosimo Panini/Museo Poldi Pezzoli, 1991, 2 vol.
- Nesselrath 2012 = ARNOLD NESSELRATH, *Raphaël et Pinturicchio, les grands appartements du pape au Vatican*, Paris, Louvre éditions/Hazan, 2012
- Nicosia 2004 = CONCETTO NICOSIA, *notice n°141, Ritratto di Alfonso I d'Este*, in *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, éd. Jadranka Bentini, Milano, Silvana Ed., 2004, pp. 388-389.
- Oberhuber 1971<sup>a</sup> = KONRAD OBERHUBER, *Raphael and the State Portrait – I : The Portrait of Julius II*, « The Burlington Magazine », 113, 1971, 816, mars, pp. 124-131
- Oberhuber 1971<sup>b</sup> = KONRAD OBERHUBER, *Raphael and the State Portrait – II : The Portrait of Lorenzo de' Medici*, « The Burlington Magazine », 113, 1971, 821, août, pp. 436-443
- Ortolani 1941 = SERGIO ORTOLANI, *Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti*, Milan, Hoepli, 1941

- Padovani, Padovani Nagliati 2007 = CORRADO PADOVANI, LUISA PADOVANI NAGLIATI (éd.), *Misteri e rivelazioni della pittura ferrarese. Repertorio di storiografia artistica estense*, Ferrare, Liberty house, 2007
- Pagnotta 1997 = LAURA PAGNOTTA, *Bartolomeo Veneto. L'opera completa*, Florence, Centro Di, 1997
- Pagnotta 2002 = LAURA PAGNOTTA, *The Portraits of Bartolomeo Veneto*, cat. expo. Timken Museum of Art/San Diego (Californie), Putnam Foundation, 2002
- Paolozzi Strozzi 2004 = GIOVANNA PAOLOZZI STROZZI, *notice n°47 Ritratto di Ercole I d'Este*, in *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, éd. Jadranka Bentini, Milano, Silvana Ed., 2004, pp. 256-257
- Pinette, Soulier-François 1992 = MATTHIEU PINETTE, FRANÇOISE SOULIER-FRANÇOIS, *De Bellini à Bonnard*, Paris, 1992
- Pommier 2006 = ÉDOUARD POMMIER, *Potere del ritratto e ritratto del potere*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Caracci*, cat. expo. Naples, Museo di Capodimonte, Naples, Electa, 2006, pp. 24-27
- Prizer 1985 = WILLIAM F. PRIZER, *Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music. The Frottola at Mantua and Ferrara*, « Journal of the American Musicological Society », 38, 1985, 1, print., pp. 1-33
- Ricci 1912 = CORRADO RICCI, *Pintoricchio*, Perugia, V. Bartelli, 1912
- Ridolfi 1648 = CARLO RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte...*, Venezia, G. B. Sgava, 1648
- Rosemberg 1997 = CHARLES M. ROSENBERG, *The Este Monuments and Urban Development in Renaissance Ferrara*, Cambridge, C.U.P., 1997
- Rossi, Paccanelli 1979 = FRANCESCO ROSSI, ROSANNA PACCANELLI (éd.), *Accademia Carrara Bergamo. Catalogo dei dipinti*, Bergamo, Grafica Gutenberg – Editrice, 1979
- Rubinstein, Ciappelli 1999 = NICOLAI RUBINSTEIN, GIOVANNI CIAPPELLI (éd.), *Il governo di Firenze sotto i Medici (1434-1494)*, Scandicci, La Nuova Italia Editrice, 1999
- Ruggiero 2017 = RAFFAELE RUGGIERO, *Baldassare Castiglione diplomatico. La missione del cortegiano*, Florence, Leo S. Olschki, 2017
- Sabadino degli Arienti 1972 = GIOVANNI SABADINO DEGLI ARIENTI, *The De Triumphis religionis. Art and life at the Court of Ercole I d'Este*, éd. Werner L. Gundersheimer, Genève Droz, 1972
- Scailliérez 1996 = CÉCILE SCAILLIÉREZ, *François 1<sup>er</sup> par Clouet*, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1996
- Scheller 1985 = ROBERT W. SCHELLER, *Gallia cisalpina : Louis XII and Italy 1499-1508*, « Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art », 15, 1985, pp. 5-60
- Shaw 2015 = CHRISTINE SHAW, *The Pope as Ally and Enemy of Francois I<sup>er</sup>*, in *François I<sup>er</sup> roi de guerre roi de paix*, actes colloque Tours 2015, en cours de publication
- Shepherd 1995 = RUPERT SHEPHERD, *Giovanni Sabadino degli Arienti, Ercole I d'Este*



- and the Decoration of the Italian Renaissance Court*, « Renaissance Studies », 9, 1995, 1, mars, pp. 18-57
- Shell 1993 = JANICE SHELL, *La Scuola di San Luca, or Universitas Pictorum in Renaissance Milan*, « Arte Lombarda », 104, 1993, pp. 96-99
- Signorini 1974 = RODOLFO SIGNORINI, *Federico III e Cristiano I nella Camera degli Sposi del Mantegna*, « Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz », 18, 1974, pp. 227-250
- Steinberg 1969 = RONALD M. STEINBERG, *Fra Girolamo Savonarola and the painters and paintings of Florence at the turn of the fifteenth century*, thèse de doctorat, Columbia University, 1969
- Swarzenski 1922 = GEORG SWARZENSKI, *Bartolomeo Veneto und Lucrezia Borgia*, « Stadel Jahrbuch », 11, 1922, pp. 63-72
- Tempestini 1993 = ANCHISE TEMPESTINI, *Giovanni Bellini. Catalogue complet des peintures*, Paris, Bordas, 1993
- Thiébaud 2003 = DOMINIQUE THIÉBAUD, *Fouquet portraitiste*, in *Jean Fouquet peintre et enlumineur du XV<sup>e</sup> siècle*, éd. François Avril, Paris, BnF/Hazan, 2003, pp. 29-37
- Toffanello 2010 = MARCELLO TOFFANELLO, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento. Gli artisti e la corte*, Ferrare, Edisai, 2010
- Toffanello 2012 = MARCELLO TOFFANELLO, *Gli artisti a corte nella Ferrara del Quattrocento*, « Annali Online di Ferrara – Lettere », 1, 2012, pp. 126-156
- Toniolo 2004 = FEDERICA TONIOLO, *Fantasia e intellettualismo nei manoscritti miniati per i principi di Ferrara*, in *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, éd. Jadranka Bentini, Milano, Silvana Ed., 2004, pp. 117-122
- Toniolo 2004 = FEDERICA TONIOLO, *Notices n°70-71, Libro d'Ore di Alfonso I*, in *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, éd. Jadranka Bentini, Milano, Silvana Ed., 2004, pp. 286-287
- Toracca 1998 = DONATELLA TORACCA, *Storie dipinti di pontefici. Painted histories of the Popes*, in *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, éd. D. Toracca, S. Settis, Modena, F. C. Panini, 1998, pp. 227-231
- Trombetti Budriesi 1981 = ANNA LAURA TROMBETTI BUDRIESI, *Sui rapporti tra i Pio e gli Estensi : Lo scambio Carpi-Sassuolo*, in *Società politica e cultura ai tempi di Alberto III Pio, Proceedings of an International Symposium*, Padova, 1981, 2, pp. 395-425
- Tuohy 1996 = THOMAS TUOHY, *Herculean Ferrara. Ercole d'Este, 1471-1505, and The Invention of a Ducal Capital*, Cambridge, C.U.P, 1996
- Valenti 1953 = FILIPPO VALENTI, *Archivio di Stato di Modena, Archivio segreto Estense, sezione "Casa e Stato"*, Rome, Ministero dell'Interno/Pubblicazioni degli archivi di Stato, 1953
- Varese 2003 = RANIERI VARESE, *Les fresques du palais Schifanoia*, in *Une Renaissance singulière. La cour des Este à Ferrare*, catalogue exposition, éd. Jadranka Bentini et Grazia Agostini, Gand, Snoek, 2003, pp. 151-155

- Vasoli 1980 = CESARE VASOLI, *Un principe diplomatico e umanista : Alberto III Pio da Carpi*, in Cesare Vasoli, *La cultura delle corti*, Bologne, 1980, pp. 88-127
- Vasoli 1981 = CESARE VASOLI, *Alberto Pio e la cultura del suo tempo*, in *Società, politica e cultura a Carpi ai tempi di Alberto III Pio*, Padoue, Editrice Antenore, 1981, vol. 1, pp. 3-42
- Venturi 1894 = ADOLFO VENTURI, *Nuovi documenti. Pittori della Corte ducale a Ferrara nella prima decade del secolo XVI*, « Archivio storico dell'arte », 7, 1894, pp. 296-306
- Visser Travagli 2004 = ANNA MARIA VISSER TRAVAGLI, *L'arte della medaglia e l'esaltazione del signore*, in *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, éd. Jadranka Bentini, Milano, Silvana Ed., 2004, pp. 91-94
- Warburg 1970 = ABY WARBURG, *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoja di Ferrara*, in Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, éd. G. Bing, Firenze, La Nuova Italia, 1970, pp. 247-272
- Wethey 1971 = HAROLD E. WETHEY, *The paintings of Titian. II, The portraits*, Londres, Phaidon, 1971
- Wieck, Trujillo 2014 = ROGER S. WIECK, FRANCISCO H. TRUJILLO, *The art of the Master of Claude de France*, cat. expo. The Morgan Library (New York), New York, Morgan Library & Museum, 2014
- Wilson-Chevalier 2016 = KATHLEEN WILSON-CHEVALIER, "Trinités royales" et "quadrangle d'amour": *Claude de France, Marguerite de Navarre, François 1<sup>er</sup>, Louise de Savoie et la réforme fabriste de l'Église*, in M. Gaude-Ferragu, C. Vincent-Cassy (éd.), "La dame de cœur". *Patronage et mécénat religieux des femmes de pouvoir dans l'Europe des XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 123-136
- Winkler 1989 = JOHANNES WINKLER, *La vendita di Dresda*, Modène, Panini, 1989
- Yriarte 1891 = CHARLES YRIARTE, *Autour des Borgia : les monuments, les portraits...*, Paris, J. Rothschild, 1891
- Zamboni 1975 = SILLA ZAMBONI, *Pittori d'Ercole I d'Este*, Milan, 1975
- Zarri 2006 = GABRIELLA ZARRI, *La "religione" di Lucrezia Borgia. Le lettere inedite del confessore*, Rome, Roma nel Rinascimento, 2006