



HAL
open science

L'illusion du portrait

Jean-Baptiste Giard, Hadrien Rambach, Marie-Noëlle Goffin

► **To cite this version:**

Jean-Baptiste Giard, Hadrien Rambach, Marie-Noëlle Goffin. L'illusion du portrait. Hadrien Rambach. EUT Edizioni Università di Trieste, pp.viii, 152, 2020, 978-88-5511-124-9. hal-04357154

HAL Id: hal-04357154

<https://hal.science/hal-04357154>

Submitted on 21 Dec 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.

Public Domain

Polymnia. Numismatica antica e medievale. Studi

14

L'illusion du portrait

par
Jean-Baptiste Giard

avec des compléments par
Marie-Noëlle Goffin
et
Hadrien Rambach

Zero



POLYMNIA
NUMISMATICA ANTICA E MEDIEVALE. STUDI

14

SCIENTIFIC BOARD: Arianna D'OTTONE RAMBACH ("*Sapienza*" University of Rome), Giovanni GORINI (University of Padua), Stefan HEIDEMANN (University of Hamburg), Cécile MORRISSON (Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance, Collège de France, Paris; Advisor for numismatics, *Dumbarton Oaks*, Washington), Andrea SACCOCCI (University of Udine), Robert KOOL (Israel Antiquities Authority-Jerusalem); Secretary: Bruno CALLEGHER (University of Trieste)

EDITORIAL STAFF: Bruno CALLEGHER, Arianna D'OTTONE RAMBACH, Ella ZULINI (PhD University of Trieste)

L'illusion du portrait / par Jean-Baptiste Giard ; avec des compléments par Marie-Noëlle Goffin et Hadrien Rambach. – Trieste : EUT Edizioni Università di Trieste, 2020. – VIII, 152 p. : ill. ; 24 cm. - Polymnia : Numismatica antica e medievale. Studi, 14. - ISBN 978-88-5511-124-9 (print). – ISBN 978-88-5511-125-6 (online)

Autori:

Giard, Jean Baptiste
Goffin, Marie-Noëlle
Rambach, Hadrien

Soggetti:

Ritratti - Numismatica

WebDewey:

737 Numismatica e sigillografia

ISBN 978-88-5511-124-9 (print)

ISBN 978-88-5511-125-6 (online)

Published by

EUT Edizioni Università di Trieste (Italy)

Via E. Weiss 21

34128 Trieste – Italia

tel ++39 040 558 6183

fax ++39 040 558 6185

eut@units.it

<http://eut.units.it>

<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Questo volume è integralmente disponibile online

a libero accesso nell'archivio digitale OpenstarTs:

<https://www.openstarts.units.it/handle/10077/8045>



Copyright © 2020 EUT Edizioni Università di Trieste (Italy)

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise without the prior permission of the publisher.

L'illusion du portrait

par

Jean-Baptiste Giard

avec des compléments par

Marie-Noëlle Goffin

et

Hadrien Rambach

TABLE DES MATIÈRES

<i>Avant-propos</i>	VII
<i>Introduction</i>	1
Chapitre 1. Le double du prince	5
Chapitre 2. La Renaissance	19
Chapitre 3. L'autoportrait	43
Chapitre 4. Le portrait triomphant	53
Chapitre 5. Divertissement sans génie	81
Chapitre 6. La crise moderne	87
Chapitre 7. Le désir d'image	93
<i>M.-N. GOFFIN</i>	
« En guise de conclusion »	97
<i>Bibliographie</i>	101
<i>Annexes</i>	115
<i>J.-B. GIARD</i>	
Pisanello médailleur. Un innovateur inspiré par l'antique dans l'art de la représentation (conférence inédite de 1996)	117
<i>J.-B. GIARD</i>	
Renaissance numismatics : scholarly foundations and imagination (conférence inédite en anglais de 2001)	123
<i>H. RAMBACH</i>	
<i>In memoriam</i> Jean-Baptiste Giard (14.02.1932-18.05.2018)	133
Bibliographie de J.-B. Giard	139

AVANT-PROPOS

Ce livre est le résultat de longues années consacrées à l'étude des monnaies, des médailles et des images d'autrefois. Mon attention n'a jamais été constante ; souvent même les images m'ont lassé, voire agacé, tant je prenais soin à classer certaines d'entre elles correctement, *scientifiquement*, à en déchiffrer d'autres que le frai ou l'oxydation voulait en quelque sorte soustraire à ma sagacité (indiscreète ?). Par moments, j'étais attiré par un regard, le détail d'un visage, ébloui, fasciné par une sorte de connivence avec un être qu'il me semblait tout à coup reconnaître et avec lequel je sympathisais littéralement. Bien entendu, je me suis toujours gardé d'étudier les caractères humains d'après la morphologie d'un visage, ses grimaces ou sa mimique. Des conversations avec des amis, en particulier avec Marie-Louise Vollenweider, observatrice à la sensibilité profonde de la gemme antique, et Marie-Noëlle Goffin, dessinatrice de grand talent, – dont on appréciera la conclusion lumineuse, – et des heures de méditation passées dans le silence des bibliothèques, des musées et des cabinets de médailles m'ont permis d'apprécier l'extraordinaire habileté des anciens graveurs, – dont le travail à répétition a été parfois mal perçu par des numismates étourdis, férus de bibliographie, mais dépourvus du regard critique et personnel du praticien, – la qualité d'exécution de leurs images et de faire progresser ma réflexion sur la maîtrise et les subtilités de l'art du portrait. Je la livre aujourd'hui, incertaine et comme par bribes, priant le lecteur de ne la considérer que comme une modeste contribution à l'histoire de la représentation humaine et des rapports sociaux.

Paris, décembre 2000

INTRODUCTION

On a tant écrit sur le portrait qu'il peut sembler présomptueux de revenir sur ce sujet. Cependant mon propos est limité ; je me bornerai à examiner simplement quelques aspects du portrait ancien et à montrer comment ce portrait fut compris, transmis, imité puis remanié au temps de la Renaissance. De plus, je ne prétends pas tirer de parallèles avec les systèmes de représentation qu'on trouve hors des pays d'Occident. Ce qui retiendra ma curiosité, c'est d'abord l'origine du portrait monétaire dans le monde gréco-romain¹ ; attentif à la tradition du portrait, j'étudierai tout aussitôt l'intérêt nouveau pour la monnaie antique, puis le prodigieux développement de la médaille aux XV^e et XVI^e siècles, en essayant de montrer ce qui distingue celle-ci des autres modes de représentation (sculpture, peinture, gravure, etc.) alors pratiqués. Cela me conduira à m'expliquer sur la signification symbolique de l'image, son rôle contrasté au cours des siècles, l'adulation ou la haine dont elle a été l'objet, le soin mis à la conserver, sinon à la détruire lorsqu'elle s'attirait tout à coup quelque fureur iconoclaste (par exemple, la *querelle des images*).

Dans l'Antiquité, le portrait apparaît sur de nombreux supports : la monnaie n'est que l'un des plus remarquables. En général, l'effigie qu'on y a mise est désignée par un nom de personne. D'autre part, la pièce de monnaie circule beaucoup, passe de main en main, surtout lorsqu'elle est faite d'un métal vil ; nombreux sont donc ceux qui la voient et parfois l'observent avec attention. Il est difficile d'ignorer complètement l'image monétaire. Pourtant la question de la chronologie se pose encore quant à l'origine de cette pratique : sous quelle forme est apparu le premier portrait, c'est-à-dire l'image d'un individu dont on peut reconnaître les traits, à qui on puisse donner un nom ? Quel en fut le support matériel, l'intention, l'occasion ? Était-ce un

¹ Babelon 1901, col. 15. Voir aussi Vernant 1975, p. 133-160.

buste en pierre ou en terre cuite, une intaille gravée dans une pierre fine, une peinture sur bois ? A quelle étape de cette production situer, par exemple, le buste réaliste (semble-t-il) de Néfertiti, l'épouse du roi d'Égypte Akhnaton (1377-1358 avant J.-C.) (Staatliche Museen, Berlin) ? La monnaie étant une invention du VII^e siècle avant J.-C., on peut certainement qualifier de tardive par rapport aux autres modes de représentation l'apparition du portrait monétaire, lequel ne devint réaliste qu'à l'époque hellénistique, en particulier chez les Ptolémées. Et pour apprécier la précarité de nos connaissances, rappelons que le véritable portrait d'Alexandre le Grand (356-323 avant J.-C.) fut, jusqu'à une époque récente, ignoré des savants².

Longtemps l'art grec s'est voulu idéaliste ; la beauté avait ses canons, que la statuaire devait observer, et ce n'est que lentement qu'un certain réalisme a fini par triompher. A l'origine, la ressemblance n'importait guère, et l'on chercherait en vain quelque portrait soigneusement décrit dans la littérature antique³. Le visage du commun des mortels ne comptait pas ; avant tout, on s'intéressait aux dieux, dont l'image devait revêtir une sorte de perfection⁴. D'un homme on exaltait la vertu ; on louait son énergie ou son talent oratoire, sa force dialectique ou la ruse de son intelligence que l'on pouvait, bien entendu, citer en exemple. Il suffit de consulter les *Vies parallèles* de Plutarque ou le recueil de Diogène Laërce sur les philosophes pour le vérifier. On citait généralement en exemple les grands de ce monde, pourvus de nombreux mérites et capables de devenir des chefs. Un roi ou un empereur était forcément digne d'attention et pouvait même gagner l'immortalité des dieux. D'eux on gardait donc en mémoire l'image. Certes, un peu plus tard la religion chrétienne promettra à tous ses fidèles la vie éternelle (la vieille béatitude platonicienne), mais l'individu sera-t-il pour autant reconnu et respecté ? A lire les Pères de l'Église, on peut en douter.

Image antique fugitive, nous le verrons, image conventionnelle où le personnage représenté apparaît de façon incomplète. On ne voit qu'un profil d'où les défauts sont gommés, ce qui ne laisse voir qu'un aspect du visage du prince qu'on a voulu représenter et dont, par conséquent, la personnalité demeure en partie cachée. Conventionnel ou idéalisé, il ira jusqu'à fasciner le spectateur, l'utilisateur attentif de la monnaie. Au XV^e siècle, on reprendra avec enthousiasme ce vieux modèle et

² Voir plus loin, chapitre 2, p. xxx (= la page des notes 48 et suivantes).

³ Cf. Rambaud 1970.

⁴ Rouveret 1989, p. 412.

L'on amassera des médailles pour composer des galeries de portraits à l'usage des nombreux lettrés ou des puissants qui, pour des motifs convergents, se soucient de la généalogie de leur lignage et de l'histoire des hommes illustres. Au vrai, la médaille ne suffira pas à satisfaire ces curieux qui joindront bientôt à leurs collections sculptures, peintures et gravures. Dominateur, le portrait apparaîtra sur des supports de plus en plus nombreux et variés, ce qui permettra une analyse plus fine des traits et conduira à saisir quelque chose de la vie intérieure. A la vérité, seule m'importe sur ces images antiques la vie intérieure qu'elles laissent deviner. Silencieuse, elle ne se révèle sans doute que rarement, difficilement, soit par manque de métier de la part du graveur qui cherche à la rendre, soit parce que certains Césars gardent cette vie cachée, à l'abri de l'observateur indiscret. Mais alors qui peut prétendre la reconnaître, la suivre jusqu'en ses derniers retranchements ?

Comment définir la vie intérieure dont je cherche la présence dans ces témoignages du passé ? A mes yeux, il s'agit avant tout d'une connaissance de soi-même qui implique l'acceptation de ses capacités de réflexion et de leurs limites, d'une paix, parfois violente, qui a pour fin la méditation, voire la contemplation, puis la découverte de la beauté. Souvent, c'est le dépouillement ou une longue expérience du monde qui y mène, mais il arrive que des êtres jeunes, rejetant les divertissements inutiles, y accèdent assez tôt. La vie intérieure, c'est aussi le regard porté vers l'autre, sans lequel on ne saurait vivre : un regard d'intelligence et de générosité qui accepte les différences et s'en réjouit en quelque sorte. Hors de la relation à autrui, la vie serait vide, impossible, aussi convient-il de la bien connaître.

Comment s'exprime-t-elle et comment la lire ? C'est, me semble-t-il, par le regard qu'elle nous apparaît essentiellement, – un regard qui peut être fugitif, ne filtrant, si j'ose dire, que sous des paupières baissées. Tout le secret de la pensée est en lui, et c'est lui qui intrigue, retient notre attention. Son déchiffrement peut être difficile, mais c'est par lui que s'éveille en nous, généralement, la sympathie pour un visage rencontré. On me répliquera que mon choix repose sur l'arbitraire, dépend d'émotions qui me sont propres. Peut-être, mais l'expérience de la beauté se fonde souvent sur l'émotion, sinon sur quelque illusion littéraire.

Illusion du portrait, sans doute, fait d'abord pour la représentation théâtrale des puissants ou des personnages possédant une autorité. Pourtant le modèle antique aidera aussi la Renaissance à faire advenir des temps nouveaux, à rompre avec les conventions d'un passé oppressant. L'autorité traditionnelle sera brisée et bientôt partagée avec un nouveau venu, ou plutôt avec cet artiste qui ose enfin se nommer,

signer son œuvre et a l'audace de se hisser au rang d'un dieu. Ainsi l'artiste, créateur trop longtemps méconnu, entre sur la scène publique : désormais il dialoguera avec le prince et, pour manifester sa force, multipliera dès le XV^e siècle (L.-B. Alberti) les autoportraits. Plus tard seulement, le pauvre, le faible, aura, lui aussi accès à l'image quand viendra le temps de la photographie.

Chapitre 1

LE DOUBLE DU PRINCE

Les premiers portraits des rois hellénistiques et des empereurs romains ont un éclat emprunté qui ne laisse pas d'étonner. En eux, rien de naturel mais un ensemble de traits dessinés selon des conventions dont l'artiste ne se défait que rarement. Il est vrai que celui-ci recevait ses consignes de l'administration centrale, qui n'autorisait des écarts que moyennant l'intervention expresse du prince. Comme l'effigie monétaire était d'une importance considérable pour le peuple qui, par elle, apprenait le nom du prince régnant, on devait lui réserver un soin jaloux. La monnaie était comme la carte d'identité du prince où apparaissaient non seulement son effigie mais aussi, dans la plupart des cas, son nom. Rares étaient les monnaies d'où le nom du prince était exclu. Au demeurant, cette exclusion n'était-elle pas la marque de la grandeur évidente ? Auguste et Constantin le Grand n'ont pas craint d'user du procédé⁵, et pour cause. Le prince en personne veillait sans doute à la parfaite exécution de son modèle d'effigie. Il lui importait de montrer son meilleur côté, d'effacer tout ce qui pouvait nuire à sa grandeur et à sa réputation. En somme, il s'agissait, au moyen de la monnaie, de rendre visible celui qui présidait la hiérarchie sociale, d'en rendre sensible la fonction, en d'autres termes, de créer comme un double du prince.

Double fascinant. Comme par magie, il redonnait vie à l'absent, à celui qui ne pouvait se trouver partout en même temps. Mais les monnaies d'un prince n'étaient pas toutes semblables ; elles pouvaient présenter de grandes différences d'une émission à l'autre, ou d'un atelier monétaire à l'autre. Les ateliers monétaires se sont rapidement multipliés ; à l'époque romaine, on en comptait de deux sortes : ceux de l'administration centrale, ceux des colonies et des municipes. Généralement, l'administration centrale disposait ses ateliers aux endroits stratégiques du territoire, là où

⁵ Giard 1988a, pl. LII, 1282 ; *RIC* VII, p. 621 ; L'Orange 1947, p. 90 ; Bastien 1994, pl. 1 et 171.

l'on avait besoin de beaucoup d'argent. Certes, le grand commerce pouvait accaparer des sommes énormes, mais c'est surtout l'armée qui dictait les choix de l'administration. Les soldats exigeant le versement régulier de leur solde, force était d'établir des ateliers dans les régions où ils cantonnaient, – le plus souvent non loin des frontières de l'empire. A ces ateliers s'ajoutèrent ceux des colonies et des municipes, dont la production, souvent modeste, était réservée à l'usage local. Mais dans la plupart de ces ateliers, la gravure des coins⁶ laissait à désirer, alors que dans ceux de l'administration centrale, elle était remarquable. Pour éviter de me perdre dans le labyrinthe de ce monnayage provincial, je le laisserai de côté, limitant mes remarques au monnayage de l'administration centrale, qu'on a coutume d'appeler impérial.

L'atelier de Rome, le principal de l'Empire, fut toujours beaucoup entouré. On y engageait de bons graveurs⁷ qui, au commencement, venaient pour la plupart de Grèce. Dès la fin des années 30 avant J.-C., le mécanisme des émissions avait été mis au point et l'atelier produisait de grandes quantités de bonnes et belles monnaies. Durant les premières années de l'Empire, l'atelier de Lyon put soutenir la comparaison avec lui ; on y frappait aussi de la bonne monnaie, à ceci près qu'on y usa sans doute d'un art plus conventionnel que partout ailleurs. Dans les autres ateliers (en Cyrénaïque, en Asie Mineure, en Syrie, en Espagne), la fabrication était également soignée, au point cependant qu'aujourd'hui encore, les numismates n'arrivent toujours pas à distinguer certains lieux d'origine et à s'entendre sur certaines attributions⁸.

Dans quelles circonstances est apparu le portrait monétaire réaliste⁹ ? On l'ignore, mais on le voit naître au temps des diadoques, les successeurs d'Alexandre le Grand, qui tout en se disputant son empire, considèrent leur ancien maître comme le modèle du parfait prince. A l'époque romaine, la fascination pour ce conquérant ne faiblit pas et les empereurs recherchent avidement les recettes de sa gloire : leur éternelle jeunesse et leur ambition furent celles d'Alexandre. Auguste et ses successeurs ne cessèrent de rêver des exploits semblables à ceux de ce héros divinisé. Et comme les diadoques, ils battirent monnaie à leur effigie.

Jules César fut le premier Romain à vouloir devenir empereur, mais il ne jouit pas longtemps du droit qu'il s'était arrogé. Il n'avait pas ceint son front de la couronne

⁶ Coins : poinçons utilisés pour la frappe des monnaies et des médailles (cf. Boizard 1692, p. 161).

⁷ Sur la fabrication des monnaies, voir Giard 1971b.

⁸ Giard 1988a, p. 157.

⁹ Bloesch 1960; Michel 1967; Fittschen 1988.

**Fig. 1**

Jules César : denier frappé à Rome (44 avant J.-C.).

Diamètre 19,5 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; Ancien fonds 2845.

(Crawford 1974, n° 480/2a).

Photo © BnF

(Nous remercions vivement Vincent Drost pour son assistance avec les illustrations de ce volume)

hellénistique¹⁰ que ses amis l'assassinèrent (ides de mars 44 avant J.-C.). Organisateur prévoyant, il avait quand même pris la précaution de faire émettre, un peu avant, des monnaies à son effigie. Celle-ci est d'un réalisme admirable (fig. 1) qui, en fait, ne sort pas de la tradition républicaine. Elle s'apparente à ces portraits d'ancêtres que quelques magistrats de la République ont reproduits sur leurs monnaies¹¹. Détail notable toutefois, on y découvre une influence étrusque assez nette, qui se retrouvera sur les *aurei* (pièces d'or) du premier consulat d'Octave (43 avant J.-C.)¹².

Octave, devenu Auguste en 27 avant J.-C., se détacha bientôt du réalisme du divin César pour adopter résolument les conventions hellénistiques, laissant de côté, si j'ose dire, tout détail anecdotique. Il alla à l'essentiel : une effigie peu bavarde, mais toujours jeune à la façon d'Alexandre ou d'Apollon, dieu dont il se prétendit l'égal, et légèrement bonasse, notamment sur les monnaies de Lyon. Cependant cette effigie ne manque pas de majesté ni d'autorité. Sur certaines pièces, le champ est très dépouillé, – la légende peut se réduire au mot CAESAR (fig. 2), – ce qui ajoute à la majesté du portrait. Sous Tibère et Caligula, le talent des graveurs diminua, en particulier à Lyon où la fabrication devint parfois franchement médiocre. De toute évidence, ces empereurs se détournèrent peu à peu de la rigueur qui avait caractérisé le règne d'Auguste. Disons plutôt qu'ils ne disposèrent plus de la génération de bons graveurs qui avaient fait la réputation de Rome et de Lyon au début de l'Empire.

¹⁰ Sur la tentative de prise de pouvoir par Jules César, voir Alföldi 1985 ; Weinstock 1971.

¹¹ Zehnacker 1961.

¹² Giard 1971a.

**Fig. 2**

Auguste : *aureus* (27 avant J.-C. ?).

Diamètre 19,7 mm.

British Museum ; Coins & Medals ; inv. 1864,1128.21.

(*BMC* 1923, n° 661 ; Rambach Walker 2012, no. 4.2).

Photo © Trustees of the British Museum

**Fig. 3**

Néron : sesterce frappé à Lyon (66 après J.-C.).

Diamètre 36 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; Armand-Valton 838.

(Giard 1988a, n° 138).

Photo © BnF

Claude veilla à la qualité de sa monnaie et ne songea pas à se départir de l'idéalisme augustéen, mais la pénurie monétaire qui troubla son règne favorisa l'activité des faux-monnayeurs dont l'énorme production atteignit des records de maladresse, notamment en Gaule¹³. Néron (ou sa mère Agrippine) sut redresser la situation, il opéra même une réforme monétaire importante, mais il y a dans son monnayage comme de l'outrance. Il se voulut trop ostentatoire et sa coiffure extravagante le rendit dans certains cas ridicule (fig. 3). Reconnaissons-lui pourtant le goût pour le détail précis, voire méticuleux, et une innovation qui sera souvent reprise par la

¹³ Giard 1970 ; Giard 1975.



Fig. 3a

Dessin du droit par M.-N. Goffin.

Photo : droits réservés

suite : l'utilisation de l'égide d'Athéna, symbole de puissance, au droit de certaines pièces de bronze frappées à Rome et à Lyon¹⁴.

Le soulèvement qui renverse Néron en 68 après J.-C. donne le pouvoir à un vieux sénateur, Galba, qui, paradoxalement, remet bientôt en honneur la tradition réaliste de la République, sans toutefois rompre complètement avec une certaine forme

¹⁴ Giard 1988b, p. 147 ; Giard 2000a, p. 90.

**Fig. 4**

Galba : denier frappé à Rome (68 après J.-C.).

Diamètre 18 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; Ancien Fonds 3734.
(Giard 1998, n°85).

Photo © BnF

**Fig. 5**

Vespasien : sesterce frappé à Lyon (71 après J.-C.).

Diamètre 33,7 mm.

Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. RÖ 6395.

(Giard 2000a, n°27).

Photo © KHM

d'idéalisme (fig. 4). En fait, Galba marque la transition entre la famille julio-claudienne et les Flaviens. Transition brièvement interrompue par les règnes d'Othon et de Vitellius, dont le monnayage se conforme parfois au goût un peu douteux du temps de Néron, en particulier sous Othon.

Arrivés au pouvoir, les Flaviens remirent en place les institutions politiques *manu militari*. L'ordre de cette ère nouvelle se reflète sur le visage rude, empreint de réalisme et de vitalité de Vespasien (fig. 5). On y trouve peu de concessions à la fantaisie, mais une volonté de puissance extraordinaire que la vigoureuse mâchoire et un œil comme dessiné sur le vif expriment assez bien. Titus montra les mêmes aptitudes que son père, mais Domitien s'éloigna bientôt de la rigueur toute militaire



Fig. 4a

Dessin du droit par M.-N. Goffin.

Photo : droits réservés

de son père et de son frère pour adopter un style plus conforme à son tempérament dominateur, où la malveillance tint une place de plus en plus grande. Maître absolu de son Empire, il se regarda bientôt comme un dieu. Son effigie monétaire s'aligna sur le modèle julio-claudien dont il reprit, en particulier, le long cou, en faveur sous Caligula et Claude, ainsi que l'égide, mise à la mode par Néron.

Après l'assassinat de Domitien, Nerva s'employa, à son tour, à restaurer l'État, fortement ébranlé par trop d'abus et de vexations. Il eut du mal à se concilier l'armée,

mais il finit par capter sa bienveillance en adoptant Trajan, un fils de soldat qui lui succéda à sa mort en 98. Bien que ses monnaies doivent assez peu à celles de Domitien, leur droit est toujours dans la tradition julio-claudienne : une effigie pourvue d'un long cou et reflétant, sans conteste, une certaine bonhomie, moins séduisante pourtant que celle d'Auguste dont il ne reprend pas la grâce juvénile. En réalité, ce règne nous introduit dans le siècle des Antonins, qui fut l'âge d'or du monde romain.

Trajan inaugura un siècle de paix pendant lequel le monde romain se renforça et orna ses provinces de nombreux monuments. Rome connut alors son expansion la plus grande ; de Trajan à Septime Sévère, on ne cessa d'y construire de grands édifices¹⁵. Qui, aujourd'hui, n'a entendu parler du forum de Trajan, du temple d'Antonin le Pieux et de Faustine ou de la villa d'Hadrien¹⁶, – celle-ci étant située, il est vrai, un peu hors de Rome, à Tivoli ? Ajoutons à cela que l'atelier monétaire de Rome devint le plus important de l'Empire, – celui de Lyon ayant cessé de le seconder, rappelons-le, sous Vespasien.

Le portrait impérial rend bien compte de ce moment de triomphe et d'assurance. Il occupe aisément une grande partie du flan¹⁷ monétaire et révèle ainsi comme la force et la bonne santé du prince. Certes, Trajan possède encore une certaine lourdeur militaire, mais avec Hadrien, le ton change. Le profil exprime toujours la solidité du prince, mais les traits s'affinent, parfois au point de frôler la préciosité. Le port de la barbe, bientôt de rigueur, ne fit qu'accélérer ce mouvement. Fugitivement, Hadrien porte l'égide¹⁸ ou noue la peau de lion d'Hercule autour du cou (fig. 6) pour indiquer le caractère divin de sa fonction ; sans vergogne, Commode se prend pour Hercule en se couvrant amplement la tête de cette même peau de lion, – non seulement sur les monnaies mais encore sur ce buste fameux que possède le Museo Capitolino de Rome.

Assurément, Commode eut le sens de la représentation théâtrale. Il fit forger, par exemple, une série de médaillons de bronze présentant des revers éblouissants, – dont un au type de la *Temporum felicitas* (la *Félicité des temps*), repris d'Antonin le Pieux et réutilisé à la fin du III^e siècle par Probus¹⁹, – mais il manifesta autant d'excès

¹⁵ Coarelli 1974, p. 15.

¹⁶ Taliaferro Boatwright 1987, p. 134 et suiv.

¹⁷ Flan : morceau de métal prêt à recevoir les empreintes monétaires.

¹⁸ Gneccchi 1912, p. 5, n° 15.

¹⁹ Gneccchi 1912, p. 60, n° 75-77.

**Fig. 6**

Hadrien : sesterce frappé à Rome (vers 136 après J.-C.).

Diamètre 32 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; Acq. 66/1976.
(*RIC* II.3, n°1842).

Photo © BnF

que son prédécesseur Domitien et finit comme lui de façon tragique. Pourtant n'est-ce pas son père, Marc Aurèle, qui demeura dans la mémoire des siècles comme un des exemples du prince parfait, en concurrence avec Alexandre le Grand, Auguste et Constantin le Grand. Sa statue équestre²⁰, qui demeura longtemps devant le Latran puis sur la piazza del Campidoglio et qui fut, il est vrai, prise pendant des siècles pour celle de Constantin le Grand, servit de modèle à de nombreux princes de la Renaissance et des temps modernes qui prétendirent gouverner sagement.

Que retenir du II^e siècle ? En définitive, rien de bien attachant. Une longue galerie de portraits parfaitement gravés, mais aux allures parfois douceâtres, ne saurait vraiment retenir l'attention. Aucune violence révolutionnaire, aucun espoir métaphysique, si ce n'est sans doute sous Marc Aurèle. Certes, les femmes sont assez souvent représentées sur les monnaies, mais elles ne sont que les épouses des empereurs et seules leurs coiffures laborieusement échafaudées intéressent aujourd'hui certains collectionneurs. A la fin de ce siècle, la dynastie des Sévères annonce pourtant quelques changements.

L'assassinat de Commode, en 192, entraîna une guerre civile qui s'acheva par la victoire de Septime Sévère. Ce militaire, originaire d'Afrique, fit preuve d'une grande autorité et s'appuya essentiellement sur l'armée pour assurer le redressement et la sécurité de l'État. Ses portraits témoignent bien de son tempérament : les raffinements des Antonins cèdent la place à une forme de réalisme où la recherche d'une certaine élégance n'est plus de mise. Ce réalisme s'accrut dans la première moitié

²⁰ Knauer 1979 ; Bober Rubinstein 1986, p. 206, n° 176.



Fig. 7

Trajan Dèce : double sesterce frappé à Rome (entre 249 et 251 après J.-C.).

Dessin du droit par M.-N. Goffin.

Photo : droits réservés

du III^e siècle, notamment à partir de Maximin (235-238). Sous Philippe l'Arabe et Trajan Dèce, l'art du portrait atteignit même une grandeur incontestable : les doubles sesterces de Trajan Dèce, par exemple, présentent une effigie très soigneusement gravée que les faussaires ont à maintes reprises cherché à reproduire (fig. 7).

En fait, ce réalisme traduit l'état d'urgence où se trouvait l'Empire. Face aux menaces extérieures, face aux pressions germaniques, l'empereur eut de plus en plus à se vêtir de la cuirasse militaire²¹ et à délaisser les divertissements de Rome. En hâte, il courait aux frontières pour les fermer aux barbares qui voulaient le dépouiller de ses richesses et mettaient en danger l'ordre romain²².

Sous le règne de Gallien, devenu seul empereur après la mort de son père Valérien (260-268), la doctrine esthétique de Plotin favorisa « un art d'expression et d'imagination »²³ qui, par la suite, connut des développements considérables. Ce n'était plus l'ordre visible des choses qui comptait essentiellement, mais le regard sur ces choses et naturellement sur les êtres. Certes, rien de contraire à l'art du portrait dans cette nouvelle exigence du regard, mais l'éloignement du prince, s'effaçant littéralement derrière sa fonction, rendit de plus en plus difficile le dialogue entre lui et l'artiste chargé de graver son image. Sans conteste, on trouve encore au IV^e siècle de remarquables portraits, mais de façon générale, le graveur n'ayant plus de prise sur la vie intérieure de l'empereur, un portrait véritable devint rare. Le visage de l'empereur se couvrit comme d'un masque (d'imposture ?) destiné à impressionner ses sujets. L'assimilation aux dieux continua comme jadis. Ainsi vit-on Gallien se présenter sous les traits de Déméter, Gallien encore et Maximien Hercule se couvrir, comme Commode, de la peau de lion d'Hercule, Constantin le Grand se faire accompagner de la figure du dieu Soleil (*Sol invictus*)²⁴ (fig. 8), etc.

Comment définir alors le portrait ? En fait, il devient un curieux assemblage de symboles où le visage de la personne impériale compte assez peu. Il convient de frapper le spectateur par l'exhibition des attributs du pouvoir les plus éloquents : un buste armé d'une cuirasse, d'un casque et d'un bouclier soigneusement ouvragés, avec, serré contre le buste, un bras tenant une épée, une lance ou un globe, et, à côté de ce buste, une tête de cheval, signe de la mobilité du prince-soldat, sans cesse obligé de chevaucher. Sous la Tétrarchie, les visages impériaux devinrent interchangeables : les Augustes, Dioclétien et Maximien Hercule, et les Césars, Galère et Constance Chlore, apparurent avec le même visage. A cet égard, le groupe de porphyre qui se trouve au devant de la basilique Saint-Marc de Venise présente la même

²¹ Sur la cuirasse en général, voir Stemmer 1978. Voir aussi les remarques essentielles de Kantorowicz 1961.

²² Alföldi 1971, p. 138 et suiv. ; Demougeot 1969, p. 391 et suiv.

²³ Grabar 1945, p. 20.

²⁴ Toynebee 1986, p. 108 (coll. Beistegui, Paris, Bibliothèque nationale) ; Kantorowicz 1944, p. 47.

**Fig. 8**

Constantin le Grand : multiple d'or frappé à *Ticinum* (313 après J.-C.).

Diamètre 40mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; coll. Beistegui, n° 233. (Bastien 1994, pl. 172.5).

Photo © BnF

**Fig. 9**

Licinius : multiple d'or frappé à Nicomédie (320 après J.-C.).

Diamètre 34 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; coll. Beistegui, n°232. (Bastien 1994, pl. 162.6).

Photo © BnF

caractéristique que les monnaies : des visages sculptés sur le même modèle, dont la répétition symbolise l'unité gouvernementale. Les quatre ne font qu'un²⁵.

La religion chrétienne, adoptée par Constantin²⁶, ne vint pas modifier les nouveaux modes de représentation. Constantin lui-même n'hésita pas à se faire représenter comme Alexandre le Grand, la tête levée vers le ciel pour manifester sa gran-

²⁵ Andrae 1973, fig. 148.

²⁶ Liebeschuetz 1979, p. 277.

**Fig. 10**

Constant : médaillon d'argent frappé à Siscia (339/340 après J.-C.).

Diamètre 36 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; Ancien fonds 138.

Photo © BnF

deur divine²⁷. Quant à l'Église, elle se politisa peu à peu, se préparant à se substituer à l'autorité impériale pour exercer dès que possible le pouvoir temporel²⁸.

Parmi les grands portraits du IV^e siècle, on peut citer ceux de Licinius père et de son fils vus de face, sur un multiple d'or frappé à Nicomédie en 320 après J.-C. : deux visages assez lourds déjà ornés du nimbe (fig. 9). Ceux des fils de Constantin forcent parfois l'admiration tant la mise en image de la majesté est parfaitement organisée : sur un médaillon d'argent de Constant frappé à Siscia en 339-340 après J.-C. (fig. 10), on découvre des gestes hiératiques qui annoncent le Moyen Âge²⁹. Julien l'Apostat et Magnence sont également connus par des effigies où la main du graveur a réalisé des exploits techniques³⁰. A la fin du siècle, le talent tarit et, au V^e siècle, l'art du portrait se réduit à des caricatures, vues de profil ou de face, où l'on peine à distinguer les traits d'un individu. En ce temps-là, on peut assurer que le portrait disparaît bel et bien des monnaies : on y chercherait en vain le double du prince. Dans le désordre grandissant d'un empire en ruines, l'empereur perd son pouvoir et son portrait se dissipe en images trompeuses.

²⁷ L'Orange 1947, p. 90. Voir aussi Wright 1987.

²⁸ Voir à ce sujet l'intéressante critique de Lorenzo Valla : Valla 1993.

²⁹ Sur la signification des gestes, voir Brilliant 1963 ; Schmitt 1990.

³⁰ Sur le monnayage de Magnence, voir Bastien 1983.



Fig. 10a

Dessin du droit par M.-N. Goffin.

Photo : droits réservés

Chapitre 2

LA RENAISSANCE

Pendant de longs siècles, l'Occident laissa tomber dans l'oubli l'art du portrait. L'époque mérovingienne l'ignora superbement et, en dépit de tentatives de renouveau, d'expériences méritoires³¹, on ne le vit guère se manifester sous Charlemagne et ses successeurs, sauf dans quelques manuscrits enluminés où les artistes semblent avoir redécouvert la vie intérieure de l'homme : ceux-ci produisirent des images propres à exciter l'admiration ou à éveiller une piété sincère³². En réalité, l'art de ce temps n'était plus enraciné dans une réflexion intellectuelle forte et le monde chrétien se méfiait des images, qui pouvaient contrarier la croyance³³. Seules s'imposaient la hiérarchie des êtres et l'autorité du plus fort, auquel tous devaient soumission, obéissance et respect. Il y eut bien des gens de pensée qui ne se privèrent pas d'écrire, mais un art aussi personnel que celui du portrait, qui touchait de près à la condition humaine, ne put tirer profit de leurs réflexions. Le véritable réveil se fit aux XI^e et XII^e siècles, lorsque les écoles de Chartres, de Bologne et d'Angleterre remirent en honneur l'étude de la philosophie, du droit et de la théologie. On reprit enfin en considération l'être humain comme individu³⁴.

Le monnayage continua sans doute de négliger l'art du portrait, car on ne peut considérer comme portraits ces têtes humaines grossièrement gravées au droit de certaines pièces féodales³⁵ ; mais on vit se forger, dans l'orfèvrerie notamment, des ébauches de portraits qui ne manquent pas d'intérêt³⁶.

³¹ Prou 1896, n° 981 (Charlemagne) et 1070 (Louis le Pieux).

³² Porcher 1954, n° 33 et pl. VII (portrait de Lothaire).

³³ Sheldon-Williams 1991.

³⁴ Voir, par exemple, Largeault 1971, p. 79 ; Liebeschuetz 2008.

³⁵ Dieudonné 1936.

³⁶ Voir, par exemple, la tête de Frédéric Barberousse de Cappenberg (Morris 1973, p. 127). Voir

Aux XIII^e et XIV^e siècles, on observe la même indifférence du monnayage pour le portrait, mais dans la seconde moitié du XIV^e siècle, quelques portraits en peinture apparurent, marquant le début du renouveau d'un art trop longtemps perdu. A quoi tient une si longue attente ? En fait, longtemps le visage humain n'a pas attiré le regard. Il n'était pas la partie essentielle de l'homme : seul son corps avait de l'importance. Il appartenait, en quelque sorte, au chef, qui pouvait l'utiliser à des fins pratiques : labourage des terres, travaux de construction, transport de marchandise, etc. Un corps bon à tout faire, corvéable à merci.

On s'intéressa au visage le jour où le chef de la hiérarchie sociale voulut être reconnu du plus grand nombre, le jour aussi où les artistes reconquirent une place dans la société et redécouvrirent la séduction qu'ils pouvaient exercer sur elle. Toutefois, en attendant ce jour, le corps eut quand même à jouer un rôle dans la formation de la vie intérieure, religieuse notamment, du public. Nul besoin de portraits réalistes pour connaître les saints du paradis ou tel homme illustre des temps anciens ; on pouvait les reconnaître à des signes particuliers, un attribut, une attitude : le Christ à l'effigie barbue et auréolée, saint André sur sa croix renversée, saint Sébastien percé de flèches, saint Jérôme et son lion, etc. Voulait-on vénérer un saint d'autrefois dont on n'avait ni reliques ni statues ? Inutile de perdre son temps à rechercher quelque image authentique ; une statuette antique pouvait faire office d'image pieuse³⁷. Vers le temps de Charles V, au XIV^e siècle, on prétendit voir le portrait de saint Louis dans un buste de Constantin (fig. 11) que possède aujourd'hui le Cabinet des Médailles. En somme, comme dans la vie publique, seuls comptaient la représentation et le geste.

Sans paradoxe, cette indifférence pour la vraisemblance, ou plutôt cet attachement à la tradition des images stéréotypée fut largement respectée par les plus grands artistes de la Renaissance. Les habitudes ont la vie dure, et ces représentations immuables avaient l'avantage de la simplicité ; elles permettaient de plus l'identification rapide de la galerie des héros et des saints dont l'histoire avait conservé le récit des hauts faits. La mémoire s'y retrouvait aisément³⁸ ; à quoi bon changer de

aussi Ullmann 1966, p. 33 ; Keller 1939.

³⁷ Leclercq 1963, p. 122. Je n'entre pas dans les discussions que suscite le problème de l'effigie funéraire des rois de France au Moyen Age. Lors des funérailles du roi de France, on avait coutume de substituer son effigie à son corps, mais on ne sait pas toujours quelle était la nature de cette effigie (Kantorowicz 1957, p. 419 ; Giesey 1987a, p. 28 ; Giesey 1987b, p. 137).

³⁸ Voir à ce sujet Yates 1975.

Fig. 11

Constantin le Grand : buste en sardonyx
(*Bâton cantoral de la Sainte-Chapelle*)

(camée vers 315-330, monture de
Hennequin du Vivier avant 1368).

Le camée : 98 mm.

Bibliothèque nationale de France ;
département Monnaies, médailles et
antiques ; Camée.309 / Chabouillet.287.
(Babelon 1897, n°309 ; Babelon 1924,
p. 128-132).

Photo © BnF



système ? Observons toutefois que ces personnages appartenaient à un passé parfois nébuleux et dont ne subsistait qu'un nombre restreint d'images identifiables. Par ailleurs, l'esprit critique n'existait guère ; on se fiait sans discuter à ce que l'autorité et la tradition affirmaient³⁹. Les *questiones quodlibetales* n'étaient admises que des étudiants de philosophie et de théologie. On comprend donc la tolérance, voire l'indulgence que devaient manifester dans certains cas les esprits les plus aigus.

³⁹ Sur la naissance de l'esprit critique, voir Valla 1993.

Assurément, la recherche de la vérité avait ses adeptes qui s'efforçaient de tirer de l'ombre les grands personnages du passé. Mais comme tous ceux-ci n'étaient pas représentés dans la numismatique, on céda parfois à l'envie de forger des faux, ou plutôt de pieuses inventions, au demeurant judicieuses. En fait, ces inventions étaient essentiellement inspirées par la lecture des auteurs anciens ; on donnait aux personnages les traits que suggérait la description de leurs caractères par Plutarque, Dion Cassius ou tout autre ancien. En somme, une étude de physiognomonie à rebours. Voici quelques exemples.

MARIUS

Marius, général romain qui fut sept fois consul et avait remporté des victoires en Afrique et en Gaule (sur les Cimbres, en 101 avant J.-C.), appartient à ce groupe de héros que la numismatique n'a pas retenus, mais dont Plutarque a retracé les hauts faits⁴⁰. En effet, nous savons qu'en son temps, aucun général n'avait le droit de battre monnaie à son effigie et, de bonne foi, les érudits de la Renaissance devaient ignorer cet usage de la République romaine. Mais, pour oublier cet excès d'impiété de l'histoire, on jugea utile de forger monnaies et médailles pourvues d'une effigie aux traits assez rudes, digne d'un grand capitaine impérieux et fier (fig. 12), – traits assez proches de ceux qui caractérisent certaines têtes dessinées par Léonard de Vinci⁴¹.



Fig. 12

Marius : médaille en bronze (XVI^e siècle).

Diamètre 33 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; Belli.091.

Photo © BnF

⁴⁰ Giard 1974, p. 198.

⁴¹ Popham 1964, pl. 140, B ; 191 et 216.

C'est sans doute dans la seconde moitié du XVI^e siècle que Marius éveilla l'attention des « faussaires » (mais ce terme convient-il vraiment ?). A cette époque, un extraordinaire mouvement de celtophilie se développa en France⁴² et l'un de ses promoteurs, Guillaume Postel, révéla que les Cimbres étaient en réalité des Gaulois émigrés. Le Flamand Jean Becan van Gorp (Goropius Becanus)⁴³ alla jusqu'à prétendre que la langue des Cimbres contenait les racines de l'hébreu, du grec et du latin. Assurément la théorie absurde de Becan van Gorp souleva un tollé général, mais elle montre à quel point l'histoire des Cimbres échauffait alors l'imagination de certains érudits.

Peut-on en déduire que les monnaies et médailles qui célèbrent la grandeur de Marius seraient de fabrication française ? On manque de preuves formelles pour l'affirmer. L'Italie serait aussi en droit de les revendiquer car, au début du XVI^e siècle, l'Italien Andrea Fulvio avait déjà gravé sur bois une image de Marius dont quelques éléments (en particulier la légende C MARIVS VII COS) se retrouvent sur ces pièces⁴⁴.

CINNA

L. Cornelius Cinna, consul pour la seconde fois en 86 avant J.-C. conjointement avec Marius (COS VII), n'a jamais frappé monnaie⁴⁵. Mais dès lors que son collègue obtenait le droit de monnaie, son entrée dans la numismatique s'imposait (fig. 13). Chose étrange, cependant, le denier de Cinna fut pourvu d'un type de revers augustéen, – d'ailleurs peu fidèlement copié. En fait, les humanistes, sans doute induits en erreur par Sénèque⁴⁶, ont confondu deux personnages, le collègue de Marius, L. Cinna, et son petit-fils *Cnaeus*, auteur d'un célèbre complot contre Auguste, qui le gracia. A tort, ils donnèrent à *Cnaeus* le prénom du grand-père. Mais dans ces conditions, à qui attribuer le denier ? Faut-il le laisser à Lucius ? Au fond, peu importe ; mais dans la mémoire de la Renaissance, il est vraisemblable que l'épisode du complot de Cn. Cinna tint plus de place que le récit des hauts faits du marianiste L. Cinna. Corneille s'en souviendra en écrivant sa tragédie, *Cinna ou la clémence d'Auguste*⁴⁷.

⁴² Dubois 1972, p. 41 et suiv.

⁴³ Dubois 1970, p. 85.

⁴⁴ Fulvio 1517, fol. VII r^o.

⁴⁵ Giard 1974, p. 200.

⁴⁶ Béranger 1973.

⁴⁷ Voir le parallèle entre Auguste et Mazarin suggéré dans Marin 1993, p. 134.

**Fig. 13**

Cinna : denier d'argent coulé (XVI^e siècle).

Musée de Limoges.

Photo : droits réservés

ALEXANDRE LE GRAND

Autre exemple, Alexandre le Grand⁴⁸. Bien que sa légende et son histoire fussent largement connues au Moyen Âge⁴⁹, puis à la Renaissance, – grâce aux rééditions et aux traductions de Diodore de Sicile⁵⁰, de Quinte-Curce, de Plutarque⁵¹ et d'Arrien, son portrait demeurait une énigme. Les humanistes de la Renaissance s'ingénierent à le retrouver, mais ce qu'ils prirent pour Alexandre n'était en réalité que la tête d'Athéna, déesse guerrière, armée de la lance et de l'épée. A proprement parler, il n'y eut pas dans ce cas invention, mais erreur d'identification. Comme aujourd'hui, on devait bien connaître au XV^e siècle les statères d'or d'Alexandre le Grand : ces monnaies sont marquées, au droit, d'une tête d'Athéna et, au revers, d'une Victoire accompagnée du nom d'Alexandre. Mais on présuma un peu vite que la remarquable effigie du droit ne pouvait être que celle du prince. Avec son casque empanaché, elle convenait parfaitement à ce grand capitaine.

A quand remonte cette erreur ? Il est impossible d'en fixer la date précise, mais on peut la situer avec vraisemblance au début du XV^e siècle. En novembre 1445,

⁴⁸ Giard 1991 ; Kraft 1965.

⁴⁹ Meyer 1970 ; Pseudo-Callisthène 1992.

⁵⁰ Le livre XVII de Diodore de Sicile (Histoire d'Alexandre) fut traduit en latin dès le XV^e siècle par Bartolomèo Cospi, de Bologne.

⁵¹ En France, Plutarque fut bien connu dans la seconde moitié du XVI^e siècle, grâce aux traductions de J. Amyot (Flacelière 1969 ; Sturel 1908).

**Fig. 14**

Paul III : médaille de bronze due à Alessandro Cesati (1546).

Diamètre 51 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; série des papes n°190.

Photo © BnF

Cyriaque d'Ancône, humaniste et grand explorateur, connaissait déjà l'image d'Alexandre-Athéna. Il en vit, comme il le raconte dans une lettre adressée au camaldule Ambrogio Traversari⁵², une merveilleuse réplique dans une intaille signée d'Eutychès (Berlin). Dans un manuscrit du XV^e siècle encore, *die Historienbibel* (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Germ. 567 c.), on découvre une représentation d'Alexandre casqué et cuirassé, à genoux devant le Grand Prêtre de Jérusalem. Le dessin est maladroit, mais il a été repris plusieurs fois, en particulier dans deux éditions de la *Biblia vulgare* de Niccolò Malermi⁵³ (Venise, 1490 et 1493) et au revers de la médaille qu'Alexandre Cesati exécuta pour le pape Paul III (Alexandre Farnèse, 1534-1549). Sur cette médaille (fig. 14), la scène est bien composée et le casque d'Alexandre s'orne d'une crinière magnifique. D'autres médailles du XVI^e siècle, dues vraisemblablement au même Cesati⁵⁴, présentent au droit un portrait d'Alexandre casqué et, au revers, le même Alexandre assis sur un char triomphal que tirent quatre éléphants⁵⁵ (fig. 15). Toutefois, comme dans le cas précédent, le médailleur semble avoir cherché son inspiration dans les livres illustrés ; le char

⁵² Ashmole 1959, p. 38 ; Colin 1981, p. 107 ; Zwierlein-Diehl 2007, fig. 468.

⁵³ Wind 1960.

⁵⁴ Parkes Weber 1897, p. 315.

⁵⁵ Voir à ce sujet Cuper 1724, col. 48.

**Fig. 15**

Alexandre le Grand : médaille d'argent due à Alessandro Cesati (vers 1540-1560).

Diamètre 36 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; Belli.088.

Photo © BnF

triomphal apparaît en effet déjà sur la page de titre du *Triumpho magno nel qual si contiene le famose guerre d'Alexandro magno...* que Domenico Falugio⁵⁶ publia à Rome en 1521.

L'image connut un succès durable, bien qu'entre-temps le célèbre humaniste Fulvio Orsini eût vraisemblablement identifié le véritable portrait d'Alexandre. De nombreux peintres l'adoptèrent, notamment Giulio Romano⁵⁷, Rembrandt⁵⁸, Pietro da Cortona et surtout Charles Le Brun⁵⁹, qui acquit une certaine célébrité par ses représentations des triomphes d'Alexandre. Au XIXe siècle encore, on prétendit avoir mis au jour à Reims une statuette de ce prince à la tête casquée. Déposée au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale sous le numéro 824 (fig. 16), elle fut considérée comme authentique jusqu'au jour où Konrad Kraft en décéla la vraie nature, *ein Erzeugnis moderner Zeit*⁶⁰.

Le premier qui eût assez d'imagination et de jugement pour identifier correctement le portrait d'Alexandre serait, je l'ai dit, Fulvio Orsini, grand érudit, collectionneur et bibliophile⁶¹. Par Johann Faber, de Bamberg, qui publia la collection

⁵⁶ Ouvrage cité par Ross 1988, p. 73.

⁵⁷ Je remercie Madame E. McGrath de ce renseignement.

⁵⁸ Held 1969, p. 16 et suiv. ; Giard 1983, p. 6.

⁵⁹ Posner 1959 ; Thuillier Montagu 1963, p. 77.

⁶⁰ Kraft 1965, p. 30.

⁶¹ Sur Fulvio Orsini, voir Nolhac 1887, p. 1 et suiv.



Fig. 16

Alexandre le Grand : statuette en bronze (XIX^e siècle).

H. 210 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; n°824.
(Babelon Blanchet 1895, n° 824 ; Villefosse 1912, p. 13 ; Rolley 1983, p. 218).

Photo © BnF

d'*Imagines illustrium* d'Orsini après sa mort, on sait du moins que ce savant avait dû reconnaître le portrait d'Alexandre au droit des tétradrachmes de Lysimaque, l'un des diadoques qui hérita de la Thrace⁶². Découverte tardive et significative qui ne s'imposa que lentement, péniblement dans l'esprit des savants des siècles suivants. A ce propos, une merveilleuse querelle éclata au début du XVIII^e siècle entre Pierre le Lorrain de Vallemont et C.-C. Baudelot de Dairval. En l'occurrence, celui-ci fut traité de *baudet*, pour avoir contredit, – à juste titre, – son adversaire. « Je sais bien, dit le malheureux Vallemont à Dairval, qu'ayant envie de vous métamorphoser, il faloit changer de nom. En effet quand Lucien fut métamorphosé en *âne* ou en *baudet*, selon la traduction de Mr. d'Ablancourt, il abrégéa son nom : il en retrancha deux lettres, et au lieu de *Lucianus*, il prit le nom de *Lucius*. A l'exemple de Lucien, il ne faloit point tout-à-fait renoncer vôtre nom : il n'en faloit, comme il fit du sien, que retrancher deux lettres ; et dans Baudelot, en ôtant L et O, vous vous trouviez justement métamorphosé comme lui »⁶³.

En réalité, l'unanimité n'est faite que depuis peu de temps sur l'image d'Alexandre⁶⁴. Unanimité fragile qui, au fond, laisse le champ libre à l'imagination de ceux que l'ombre de ce grand capitaine séduit toujours.

SCIPION

Scipion l'Africain (*Publius Cornelius Scipio*) fut l'un des plus fameux champions de la liberté du monde romain. Il remporta sur Hannibal la victoire de Zama qui mit fin à la seconde guerre Punique (202 avant J.-C.) et permit à Rome de garder sa suprématie sur l'Occident⁶⁵. Comme Alexandre, il ne pouvait qu'attirer l'attention des humanistes. La numismatique antique nous a bien transmis des portraits de ce général, mais on ne les a découverts que récemment⁶⁶ ; dans l'ignorance, il fallut inventer très tôt une image qui répondît à l'attente des collectionneurs : une effigie sereine, vraisemblable, exprimant la *virtù* (*virtus*), – c'est-à-dire le courage, la force d'âme, la modération, – qui caractérisait, croyait-on alors, le personnage, par opposition à la

⁶² Faber 1606, p. 7, pl. 5.

⁶³ Vallemont 1706, p. 13.

⁶⁴ Voir en dernier lieu Smith 1988, p. 58.

⁶⁵ Scullard 1970.

⁶⁶ Vollenweider 1958.

témérité, voire à la brutalité de Jules César⁶⁷. Dès le XV^e siècle, elle apparut au droit de « médailles », – pièces de bronze (fig. 17) et deniers d'argent, – sous une forme assez dépouillée, élégante, convenant bien au personnage⁶⁸. En 1553, G. Rouillé a repris ce portrait dans son *Promptuaire des medalles*⁶⁹. De la même époque, on possède aussi des pièces d'argent où l'effigie de Scipion est casquée, mais elles ne sont pas aussi finement gravées que les précédentes.

Puis vint Mino de Fiesole qui, le premier, sculpta dans le marbre un buste du héros (*Philadelphia Museum of Art*), mais cet ouvrage de ronde-bosse⁷⁰ ressemble à s'y méprendre au portrait de Néron jeune et témoigne, sans doute, d'une trop grande fantaisie⁷¹. Tout bien considéré, il semble que ce soit le portrait casqué qui ait connu le succès le plus durable : une image de grand capitaine que les artistes de la Renaissance, – Jacopo Ripanda⁷², Giulio Romano⁷³, Barbara van den Broeck⁷⁴, – ont gardée dans leurs compositions.



Fig. 17

Scipion : médaille de bronze (XVI^e siècle).

Diamètre 28 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; Belli.097.

Photo © BnF

⁶⁷ Oppel 1974, p. 231.

⁶⁸ Sur la *gens Cornelia*, on peut consulter Streinn 1559.

⁶⁹ Rouillé 1553a, p. 141 ; Giard 2000b.

⁷⁰ Ronde-bosse : ouvrage de sculpture en relief qui se détache du fond.

⁷¹ Ce portrait semble avoir été reproduit de façon assez rude par Paolo Giovio : Giovio 1575, p. 12.

⁷² Faietti Oberhuber 1988, p. 311.

⁷³ Salet Jestaz 1978.

⁷⁴ Delen 1969, pl. XXXVIII.

CÉSAR

César contre Scipion ou réciproquement : le débat devient classique au XV^e siècle⁷⁵ et l'on hésite à trancher en faveur de l'un ou de l'autre. César n'est-il pas le vainqueur des Gaules, mais aussi celui qui a ruiné la république en instaurant l'empire ? Face à lui, Scipion paraît plus droit, plus généreux. Quoi qu'il en soit, César tient un rang important parmi les modèles politiques antiques chers à la Renaissance. Dès le XV^e siècle, on coula de belles médailles de bronze à son effigie⁷⁶. Certes, on devait bien connaître les deniers d'argent (fig. 1) qu'il fit frapper en 44 avant J.-C., mais il est vraisemblable qu'on n'appréciait pas beaucoup leur caractère réaliste, si contraire à l'esthétique du temps. Trop de rudesse dans ce monnayage. Qui est l'auteur des médailles modernes ? Un certain temps, il m'a semblé que ce pouvait être Lorenzo Ghiberti qui, selon Vasari, se plaisait à contrefaire les médailles antiques⁷⁷. Mais est-ce bien sûr ?

Autres médailles modernes, celles du Padouan Giovanni de Cavino (1500-1570). On les trouve aujourd'hui dans de nombreuses collections⁷⁸, mais elles me paraissent traitées de façon moins théâtrale, moins originale que celles du XV^e siècle.

BRUTUS

Brutus (*Marcus Junius Brutus*), le fils adoptif et le meurtrier de César ; mais aussi l'ancien Brutus (*Lucius Junius Brutus*), le héros qui renversa le dernier roi de Rome, Tarquin le Superbe (509 avant J.-C.). Deux libérateurs de la tyrannie ? Dante⁷⁹ rejeta Marcus Brutus dans son *Enfer*, à côté de Judas, mais la Renaissance le réhabilita. Coluccio Salutati, le chancelier de Florence, estima notamment qu'il n'était coupable de rien d'autre que d'être un homme que la divine providence avait condamné de toute éternité à tuer César⁸⁰. Son portrait apparaît sur des *aurei* (fig. 18) et des deniers (fig. 19) frappés en 43 avant J.-C. ; mais ces pièces étant rares et recherchées, il fallut trouver très tôt le moyen de subvenir à l'attente des collectionneurs. On forgea donc dès le XVI^e siècle des médailles de bronze à son effigie (fig. 20), – ressemblant assez

⁷⁵ Oppel 1974.

⁷⁶ Fulvio 1517, p. XVI, r^o.

⁷⁷ Vasari 1878, p. 223. Voir aussi Krautheimer 1982, p. 277 et suiv.

⁷⁸ Klawans 1977, p. 20-22.

⁷⁹ Dante 1992, chant XXXIV, 65.

⁸⁰ Piccolomini 1991, p. 52. Voir aussi Ullman 1963, p. 47.

**Fig. 18**

M. Junius Brutus : *aureus* (43/42 avant J.-C.).

Diamètre 19,3 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; Ancien fonds 131.

(Crawford 1974, n°507/1b ; Hollstein 2016, n°1).

Photo © BnF

**Fig. 19**

M. Junius Brutus : denier (43/42 avant J.-C.).

Diamètre incertain.

Exemplaire en mains privées, anciennes collection de Belfort (n°86), Imhoof-Blumer (n°483), Vierordt (n°504), Levis (n°170), Garrett (n° 685), (Crawford 1974, n°508/3 ; Cahn 1989, n°5a).

Photo : droits réservés

**Fig. 20**

Brutus : médaille de bronze (XVI^e siècle).

Diamètre 19,7 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; Belli.104.

Photo © BnF



Fig. 19b

Dessin du droit par M.-N. Goffin.

Photo : droits réservés

fidèlement à celle des monnaies antiques, – dont la reproduction est donnée par Rouillé dans son *Promptuaire*⁸¹. A la différence de l'antique, l'effigie moderne est représentée avec un large buste drapé qui, aux yeux des humanistes, devait rehausser sa prestance.

⁸¹ Rouillé 1553a, p. 161.

Lucius Brutus, héros semi-légendaire, n'a pas reçu le même traitement que Marcus⁸² ; du moins, je ne connais pas de médaille à son effigie. On garde cependant de lui le magnifique buste en bronze du Museo Capitolino, qui fut dessiné pour la première fois à Rome par Heemskerck entre 1532 et 1536⁸³, et une effigie monétaire qui apparaît sur des deniers frappés par Marcus Brutus en 54 avant J.-C.⁸⁴, mais ces œuvres ne semblent pas avoir inspiré les médailleurs.

A ces personnages de forte stature, il conviendrait d'ajouter Auguste, l'empereur maintes fois célébré, Cicéron, l'orateur par excellence, et même des individus peu recommandables comme Néron⁸⁵, l'empereur qui fit tuer sa mère Agrippine et incendia Rome, et Attila, le roi des Huns qui détruisit Aquilée en 452⁸⁶. Chacun d'eux a mérité de belles, sinon de curieuses médailles à la Renaissance. Mais il est inutile de multiplier les exemples ; ceux qui précèdent suffisent à montrer le grand intérêt qu'on portait alors à l'Antiquité.

* * *

En réalité, ce mot « exemple », *exemplum*, convient à la situation. C'est à l'aide d'exemples (*exempla*)⁸⁷, tirés de l'histoire antique que les écoles de la Renaissance enseignaient les humanités et la rhétorique ; tout être cultivé gardait alors en mémoire un grand nombre d'exemples qui lui servaient de points de référence⁸⁸. Chacun sait le nombre considérable d'exemples qu'il y a chez Corneille et Racine, mais il suffit d'ouvrir les grands ouvrages des XV^e et XVI^e siècles pour s'apercevoir qu'on les connaissait de longue date.

A quoi servait l'exemple ? Essentiellement à éclairer, à rendre compréhensible et, plus encore, à rendre assimilable intérieurement toute idée abstraite (moralisante,

⁸² Lucius Brutus a servi de modèle aux révolutionnaires français de 1789. Voir à ce sujet Herbert 1972.

⁸³ Haskell Penny 1981, p. 163, n° 14.

⁸⁴ Crawford 1974, n°433/2.

⁸⁵ Voir Spencer 1979 ; Möbius 1976 ; Cunnally 1986.

⁸⁶ Babelon 1914 ; Huszar 1947. Voir aussi Gilli 1993, p. 487.

⁸⁷ Sur l'*exemplum*, voir *Exemplum* 1980 ; Lyons 1989 ; Hampton 1990. Voir aussi Ranum 1980, p. 17 ; Trompf 1979, p. 244.

⁸⁸ Sur la mémoire, voir Yates 1975 ; Carruthers 1990.

philosophique ou technique). Il devait avoir une certaine force émotive, propre à toucher celui qu'on cherchait à éduquer. Pour un lecteur de la fin du XX^e siècle, il est étonnant d'observer l'énorme succès des personnages antiques auprès des humanistes de la Renaissance. Certes ce succès tient, en partie, au déclin des idées chrétiennes qui s'amorça dès la fin du XIV^e siècle, en partie encore, au fait que la trame de l'histoire antique ne s'était jamais complètement effacée des mémoires. Mais comment être encore ému par le courage de Scipion face aux troupes d'Hannibal ou la clémence d'Auguste envers Cinna quand on sait les massacres que ces hommes ont commis pour s'emparer du pouvoir ? Il est certain que des siècles d'études philosophiques et religieuses ont changé les mentalités, les sensibilités, les comportements⁸⁹. Comment accorder aujourd'hui une valeur exemplaire à la domination romaine sur l'Occident et sur certains pays du Proche-Orient, l'Arménie, notamment ? Ne s'est-elle pas accompagnée de trop de ravages⁹⁰ ?

Reprenons cependant quelques *exempla* pour voir comment la Renaissance les a utilisés. Le cas de Brutus est particulièrement intéressant. C'est à coup sûr l'homme des transitions violentes, et on le prend en exemple dès que la stabilité de l'État chancelle ou que la liberté se trouve en jeu quelque part. Il incarne, en effet, la liberté dont le symbole est le bonnet républicain. N'est-ce pas d'ailleurs ce bonnet qu'il a fait représenter au revers de ses monnaies, en y joignant deux poignards (fig. 19) ? Au XVI^e siècle, cette typologie monétaire fut reprise deux fois⁹¹, d'une part en janvier 1547, sur des médailles que Lorenzino de' Medici fit émettre à l'occasion du meurtre de son cousin Alexandre, d'autre part en 1552, sur des médailles que le roi de France Henri II fit émettre lorsqu'il entendit se poser en garant de la liberté germanique et italique (fig. 21). Dans les deux cas, les poignards étaient pris, on s'en doute, comme symboles de justice.

César est, si j'ose dire, le plus vivant des défunts de l'Antiquité ; il est le stratège par excellence dont on retient les leçons. Ses paroles sont dans toutes les bouches et on le cite à tout propos. Depuis longtemps, il est l'une des références les plus utilisées. Qui, aujourd'hui encore, n'a pas en mémoire le fameux *Veni, vidi, vici*⁹², ou ne connaît pas les plans de batailles de César, les voies qu'il fit tracer pour pénétrer en Gaule, les

⁸⁹ Elias 1973 ; Canetti 1966.

⁹⁰ Voir à ce sujet Weil 1957, p. 24 et suiv.

⁹¹ McAllister Johnson 1968, p. 134 et suiv. ; Gordon 1957.

⁹² Trois mots qui sont repris sur une médaille de G. da Cavino (Klawans 1977, p. 20).

**Fig. 21**

Henri II : médaille d'argent due à Marc Bechot (1552).

Diamètre 59 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; série royale n°110.

Photo © BnF

**Fig. 22**

François I^{er} : médaille d'argent.

Diamètre 44 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; série royale n°77.

Photo © BnF

camps où ses légions prenaient leurs quartiers d'hiver ? La grande représentation des *Triumphes de César* par Mantegna (Hampton Court) est l'un des chefs-d'œuvre de la fin du XV^e siècle. En France, François I^{er} usa largement des oripeaux de l'Antiquité classique pour s'accoutrer en *imperator invictissimus* (fig. 22), bientôt il se posa en second César. La bataille de Marignan (1515) fut ainsi l'occasion d'un triomphe quasi

romain ; on présenta le roi comme le « subjugateur des Helvétiens », c'est-à-dire le vainqueur des Suisses, alors alliés du duc de Milan⁹³. « Depuis Jules César ne furent autant de Suisses deffaitz pour une fois », dit l'auteur de la *Cronique du roy François premier*⁹⁴. Profitant du retentissement de l'événement, François Demoulins rédigea peu après trois livres de *Commentaires de la guerre gallique* qui entendaient mettre au goût du jour les *Commentaires* de César. Au récit continu Demoulins substitua un curieux dialogue entre César et François I^{er} auquel il ajouta sa glose⁹⁵.

Scipion touche par sa fermeté d'âme, et on le tient pour généreux et indulgent. Lorsqu'il s'adonne à la lecture, Pétrarque a l'impression de vivre en compagnie de Scipion, de Laelius et de bien d'autres⁹⁶. *Scipio notissimus*⁹⁷ est bel et bien l'homme de bonne compagnie, et c'est encore à lui qu'en 1641 Jean Puget de la Serre⁹⁸ compare Richelieu, l'homme d'État qui brisa bien des résistances féodales dans le royaume de France.

Enfin citons Alexandre, avec lequel rois et princes de l'Église tentèrent de multiples comparaisons élogieuses. Un de ses plus célèbres émules fut sans doute le pape Paul III (Alexandre Farnèse), qui exploita sans vergogne la légende du héros pour donner plus de lustre à son règne⁹⁹. Curieusement, Alexandre se trouvait alors comme en concurrence avec Constantin le Grand, autre prince considérable, qui, selon une tradition apocryphe dénoncée par Lorenzo Valla¹⁰⁰, avait permis à la papauté d'établir son pouvoir temporel.

Collections de portraits, collections d'*exempla* : les princes de la Renaissance cherchaient en fait à enraciner leur pouvoir dans le passé, à retrouver chez les hommes illustres de l'Antiquité comme des liens de famille qui marqueraient la continuité d'un pouvoir juste et fort. Longtemps encore, ils ont pu se contenter d'images fallacieuses, de portraits inexacts pour évoquer les anciens. Le gros *Liber Cronicarum* d'Hartman Schedel, imprimé pour la première fois en 1483¹⁰¹, est à cet

⁹³ Lecoq 1987, p. 216.

⁹⁴ Guiffrey 1860, p. 14, cité par Lecoq 1987, p. 216.

⁹⁵ Lecoq 1987, p. 229.

⁹⁶ Cochrane 1981, p. 17.

⁹⁷ Pétrarque 1976, vol. II, p. 603.

⁹⁸ Puget de la Serre 1641.

⁹⁹ Voir, par exemple, *affreschi* 1981, p. 165. Voir aussi Jacobs 1979, p. 99.

¹⁰⁰ Valla 1993.

¹⁰¹ La figure reproduite ici est tirée de l'édition de Nuremberg, de 1493.

Fig. 23

Néron, d'après Hartmann Schedel (1483).
Bibliothèque nationale de France ;
Réserve des Imprimés ; Rés. G. 500.
Photo © BnF



égard remarquable. On y relève en particulier d'inénarrables effigies d'empereurs romains, comme celles d'Auguste ou de Néron (fig. 23). Le chemin vers le réalisme sera d'autant plus long que la plupart des artistes de la Renaissance, craignant de se regarder dans un miroir, resteront longtemps attachés à l'idéalisation chère aux anciens, en d'autres termes aux images impeccables, où le visage reste à l'abri des injures de la vie.

Pour aboutir à la représentation du visage de l'homme dans son individualité, il fallut le long travail d'étude de sa vie intérieure, de ce qui définit et révèle cette individualité. Ce n'est que peu à peu que les artistes ont appris ce qui les différençait les

uns des autres. Ce besoin de connaissance les a tournés vers le corps, cette enveloppe de l'âme si longtemps méprisée, condamnée à l'enfer en cas de mauvaise conduite ; ils l'ont dévoilé, étudié dans sa nudité, célébré sous le signe de l'Incarnation (par respect ou faux-semblant ?) ouvrant ainsi le chemin à l'anatomie et à la médecine scientifique. Puis ils se sont mis à examiner de près le visage, jadis seule partie visible du corps, désormais lieu privilégié où se reflétaient les passions de l'âme.

Le roi Jean le Bon (1350-1364) fut, semble-t-il, l'un des premiers à bénéficier d'un portrait réaliste (fig. 24). Il s'agit d'une image de profil, comme celle d'une médaille antique, – image de souverain et non de particulier. Dès cet instant, les portraits se multiplièrent de façon considérable, – y compris dans les livres¹⁰², – et sous des formes variées. A la peinture s'ajoutèrent la médaille et la pierre gravée, ce qui permit la constitution de riches collections d'objets de petit format aisément transportables et négociables, où les vivants se mêlaient joyeusement aux morts. Portraits inégaux en qualité, bien sûr, dus à des artistes qui ne maîtrisaient pas toujours bien les difficultés techniques : les esprits ne s'en formalisaient pas trop.

La frappe des premières médailles réalistes a été ordonnée à Padoue, vers 1390, par François Novello, seigneur de Padoue. Il s'agit de médailles présentant les effigies de profil dudit François (fig. 25) et de son père, François I^{er} de Carrare ; mais on retrouve dans les deux cas certains des traits de l'empereur Vitellius, qui a manifestement inspiré le graveur de coins¹⁰³. Sans conteste, cette imitation de l'antique a nu à l'originalité des portraits, qui manquent de vie.

Mais l'élan était donné. L'Italie du XV^e siècle suivit bientôt l'exemple et des artistes, comme Pisanello (Antonio Pisano, dit) ou Matteo de' Pasti, produisirent d'extraordinaires chefs- d'œuvre, mais toujours dans la manière idéalisante. Citons, entre autres, la médaille que Pisanello coula à l'effigie de Don Inigo Dávalos, grand chambellan d'Alphonse de Naples à partir de 1442 (fig. 26) : c'est littéralement l'image d'un homme de théâtre. Les gouvernants italiens du XV^e siècle savent toute l'importance d'une mise en scène étudiée de leur personnage et de leur pouvoir, et pour cela ils recourent au beau langage, avec le geste qui l'accompagne, le détail vestimentaire et l'ornement symbolique, montage soigneux qui trahit souvent le faux semblant, la tromperie. Pisanello fait sentir tout cela parfaitement. Il y a dans ses

¹⁰² Voir, par exemple, le portrait de Frédéric de Montefeltro par Francesco di Giorgio Martini, dans un manuscrit de Cristoforo Landino, *Disputationes camaldulenses*, écrit vers 1475 (Vatican 1950, p. 41, n° 53).

¹⁰³ Guiffrey 1891.

Fig. 24

Portrait anonyme de Jean le Bon
(vers 1355), 59,8 × 44,6 cm.
Bibliothèque nationale de France ;
Département des estampes ; en
dépôt au Musée du Louvre, inv.
RF 2490.
(Panofsky 1971b, p. 170).
Photo © BnF

**Fig. 25**

François Novello : médaille en bronze d'un artiste inconnu (vers 1390).
Diamètre 34 mm.
Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; coll. Armand-
Valton, n° 1479.
Photo © BnF

**Fig. 26**

Don Iñigo Dávalos : médaille en bronze de Pisanello (1442).

Diamètre 80 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; coll. Armand-Valton, n°6.

Photo © BnF

œuvres comme un frémissement du métal qu'il a su provoquer de main de maître. En réalité, on ne peut se contenter de voir une médaille de Pisanello, il faut la toucher, la retourner plusieurs fois dans la main pour la bien connaître.

A côté de la médaille, la pierre gravée participe du même art. Ce sont souvent les mêmes artistes qui s'intéressent à la fabrication de l'une et de l'autre. Cependant la gravure en pierre fine est sans doute plus difficile, plus exigeante que l'art de la médaille ; le repentir y est impossible : on ne peut que retrancher sans ajouter. Par ailleurs, la pierre fine étant plus rare et plus coûteuse que le métal de la médaille, on comprend que l'artiste ait mis plus d'application dans la taille d'une pierre fine que dans celle d'une médaille. Ceci dit, la glyptique commença aussi par être tributaire de l'Antiquité : on imita d'abord l'antique puis, très vite, on parvint à l'originalité, au chef-d'œuvre. Un des bijoux de la Renaissance est, me semble-t-il, le camée du roi René que Francesco Laurana exécuta vraisemblablement entre 1476 et 1480. Il s'agit d'une agate à deux couches (fig. 27), l'une blanche, l'autre café au lait. Le portrait du prince, présenté de profil à droite, est comme gravé en ronde-bosse et donne l'illusion du relief ; avec sa toque chaudement enfoncée, sa touffe de cheveux sur le côté et une légère fourrure soigneusement placée autour du cou, il respire une bonhomie

**Fig. 27**

René d'Anjou : camée en agate attribué à Francesco Laurana (1476-1480).

18 × 12 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; Acq. 1985/187. (Giard 1989).

Photo © BnF

certaine. Les traits du visage, qui accusent un grand âge, sont fermes et réguliers, mais on se doute que pour masquer les injures du temps, le graveur n'a pas craint de trahir la vérité : le sillon naso-génien est en effet discrètement effacé et le bas du visage paraît plus vif qu'il ne le faudrait. En tout cas, le roi René offre ici un visage plus juvénile et plus séduisant que sur le diptyque Matheron (musée du Louvre) où le peintre a, semble-t-il, reproduit son modèle sans complaisance¹⁰⁴. Par sa facture, ce camée rappelle les prouesses de la glyptique romaine à l'époque d'Auguste. Il est, à ma connaissance, unique en son genre.

En somme, le XV^e siècle est une période de découverte laborieuse au cours de laquelle des chefs-d'œuvre d'une grande sobriété apparaissent comme les promesses d'un bel avenir. Quelques artistes témoignent alors de qualités exceptionnelles et parviennent à nous toucher grâce à l'acuité du regard, à l'émotion rendue perceptible face à la vie intérieure des êtres. Parmi eux, Piero della Francesca fut sans doute l'un des meilleurs ; son portrait de Frédéric de Montefeltro¹⁰⁵, par exemple, est du nombre de ces œuvres qui doivent serrer de près la vérité. Mais par quels chemins sont-ils parvenus à atteindre une telle expressivité ? Pour certains, l'autoportrait n'a-t-il pas été le chemin sinueux qui les a lentement conduits à la connaissance d'autrui et parfois à la production d'un chef-d'œuvre ?

¹⁰⁴ Dülberg 1990, n° 174.

¹⁰⁵ Focillon 1952, pl. XXII.

Chapitre 3

L'AUTO PORTRAIT

A la Renaissance, les peintres sont nombreux à s'intéresser à l'autoportrait. Le phénomène semble apparaître au début du XV^e siècle, comme en témoigne une enluminure qui se trouve dans un manuscrit de Boccace et qui montre la peintresse Marcia se regardant dans un miroir pour peindre son portrait (fig. 28). Certes, il s'agit d'un travail rudimentaire, mais qui révèle une préoccupation nouvelle, extraordinaire : à l'époque où l'Occident se remet difficilement de la peste noire et des famines, un enlumineur prend la peine de dessiner une femme en train de reproduire soigneusement son visage en peinture.

Durant le même siècle, vers 1430, un humaniste remarquable, Leon Battista Alberti, fait son autoportrait dans deux médailles de bronze dont l'une (fig. 29) me semble admirable. La forme de la médaille épouse les contours de la tête d'Alberti, large et puissante, qui occupe presque tout le flan. Une écharpe est élégamment nouée autour du cou, à la façon de la peau de lion d'Hercule qu'Hadrien se passait autour du cou (fig. 6). Dans le champ à gauche, sous le menton, est placé l'œil ailé, l'emblème d'Alberti ; à droite sont tracées les lettres L. BAP. W. Suida¹⁰⁶ a qualifié l'attribution à Alberti lui-même d'arbitraire (*will-kürlich*). Rien n'indique en effet qu'Alberti lui-même ait fait cette médaille, laquelle, selon G. F. Hill¹⁰⁷, n'est pourtant pas l'œuvre d'un médailleur professionnel. Mais à supposer que ce soit l'œuvre d'un autre artiste, l'impression de force que nous conservons de ce portrait d'Alberti n'en serait pas pour autant ébranlée. Quel qu'il soit, l'auteur a composé cette médaille avec art, – sobriété du décor et équilibre des formes, – et sa gravure donne au visage représenté une pénétration du regard qui s'accorde bien avec ce

¹⁰⁶ W. Suida, dans Thieme Becker 1907, p. 202.

¹⁰⁷ Hill 1930, p. 6.

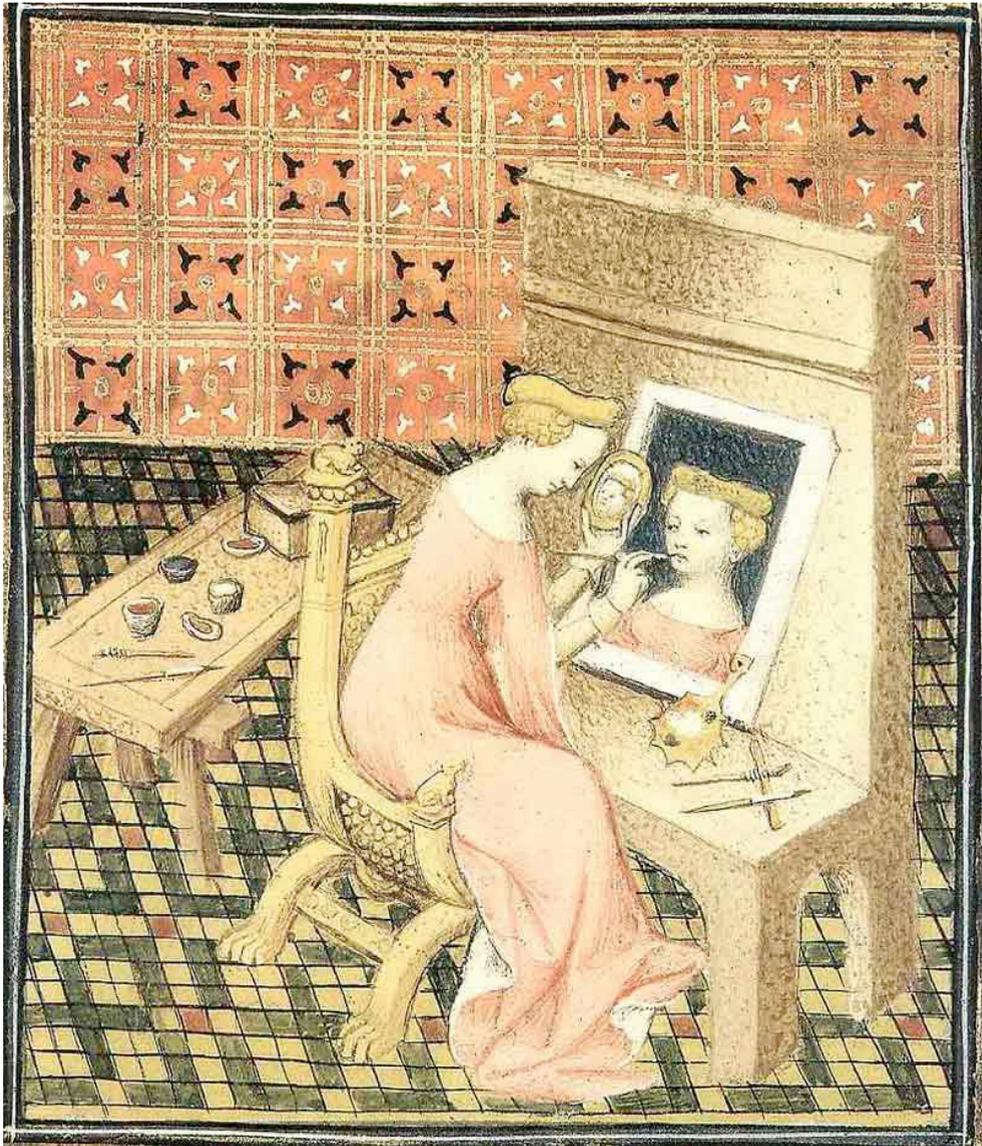


Fig. 28

Manuscrit de Boccace, *Des femmes nobles et renommées* : Marcia peignant son portrait, miniature française (vers 1402).

Bibliothèque nationale de France ; Cabinet des Manuscrits ; Ms français 12420, fol. 101 v^o.

(Giard 1978, p. 33 ; Marschke 1998, p. 116).

Photo © BnF



Fig. 29

L.-B. Alberti : autoportrait en médaille, exécuté probablement à Florence (vers 1435).

29,5 × 13 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; coll. Armand-Valton, n°86.

(Hill 1930, p. 5, n° 16 ; Pope Hennessy 1979, p. 66).

Photo © BnF

que l'on sait d'Alberti. Rien de médiocre. Et la ressemblance¹⁰⁸, dira-t-on : peut-on y croire ? Mais la ressemblance physique est-elle bien nécessaire en pareil cas ?

Une étape plus intéressante encore dans la découverte d'une personne différente de toute autre est franchie à la fin du XV^e siècle par Dürer. Enfant âgé de treize ans, celui-ci a dessiné lui-même son portrait¹⁰⁹. L'événement est considérable car il marque une prise de conscience extraordinaire. Un enfant se voit dans un miroir et reconnaît avec justesse sa personne, son individualité. Dürer n'est-il pas sans conteste en avance sur son temps ? L'enfant Dürer existe. N'oublions pas que jusqu'au XX^e siècle, l'enfant d'Occident n'aura pratiquement aucun droit, si ce n'est celui de se taire, ou, s'il appartient à une famille fortunée, d'aller à l'école pour y apprendre les humanités, la rhétorique, la philosophie, les mathématiques et, bientôt, les rudiments de la critique.

Trois moments dans cet éveil de la conscience de l'individu au cours du XV^e siècle qui montrent clairement cette nécessité absolue pour l'artiste de se connaître avec discipline avant de regarder autrui avec amour et d'entamer un dialogue. Car faire le portrait d'un autre, n'est-ce pas chercher à le connaître comme on se connaît soi-même ? C'est l'indispensable *cognitio sui*, héritée de l'oracle de Delphes et que Socrate n'en finit pas de symboliser dans la tradition de l'Occident latin. Un artiste qui peint son modèle en l'ignorant ne peut représenter qu'une misérable apparence.

Le besoin de saisir la réalité de la vie apparaît tôt dans la littérature ; on dit alors d'une image qu'elle est prise « sur le vif », et l'on voudra pareillement dessiner l'être humain « sur le vif ». Cependant il ne faut pas surestimer la signification de cette expression. En effet, l'image peut souvent paraître vive, vivante, mais non ressemblante. Aujourd'hui, le portrait peint sur le vif désigne une image qui rend les traits avec vérité, aussi fidèlement que possible, alors qu'autrefois, un tel portrait ignorait souvent la ressemblance et ne cherchait qu'à rappeler une certaine forme de vie, des traits de caractère, l'élévation morale de la personne représentée. Au XIII^e siècle déjà, on relève dans le domaine de la représentation animale l'emploi de l'expression « al vif » (sur le vif) ; vers 1235, Villard de Honnecourt dessina à la plume un étonnant lion, – image assez peu ressemblante, – dont il dit « qu'il fu contrefais al vif »¹¹⁰. En

¹⁰⁸ Voir cependant le portrait d'Alberti par Paolo Uccello (Ames-Lewis 1974, p. 103). Voir aussi sur Alberti, Gadol 1973.

¹⁰⁹ Panofsky 1971a, p. 15 ; Kinneir 1980, p. 21. Sur l'apparition du portrait de l'enfant au XV^e siècle, voir Ariès 1973, p. 29 et suiv.

¹¹⁰ Gombrich 1971, p. 108.

1525, Joannes Huttichius édita à Strasbourg un *Imperatorum romanorum libellus. Una cum imaginibus ad vivam effigiem expressis* ; bien que l'auteur ait annoncé en sous-titre que ses portraits d'empereurs romains étaient faits *ad vivam effigiem*, le livre est rempli d'inventions, dont beaucoup sont reprises de Fulvio¹¹¹. Même ferveur pour le vif chez Guillaume Rouillé, auteur du *Promptuaire des medalles* (Lyon, 1553). Là aussi beaucoup d'inventions pour lesquelles l'auteur confesse sans détour : « Nous (...) avons imaginé avec le conseil et advis des plus doctes noz amis, les figures, et faces, non iamais par avant veues en effigie des premiers hommes, et aussi d'aucuns autres au milieu des temps »¹¹². L'aveu est clair, ce qui n'empêche pas Rouillé d'assurer un peu plus loin : « Finalement (honneste lecteur) tu as icy comme un tresor des plus riches pieces du monde : et exemples de vertu, de gloire, d'honneur, et d'immortalité, et icy tu peuz veoir comme les chefz du monde, et leurs faces quasi spirantes, et parlantes... »¹¹³. Admirable simplicité, mais qui est aussi comme le détour obligé pour parvenir au vraisemblable¹¹⁴.

A propos, la fidélité aux traits du visage conduit-elle à la fidélité à l'esprit ? Ne serait-ce pas qu'un des chemins vers l'esprit ? Dans un de ses autoportraits, célèbre, qui se trouve à la pinacothèque de Munich¹¹⁵, Dürer a tenté de parler de sa vie intérieure. Il s'agit d'une tête vue de face dont certains traits sont empruntés à l'effigie traditionnelle du Christ¹¹⁶. Sans conteste, elle révèle bien non pas le narcissisme mais la fierté de l'artiste créateur, du démiurge égal sinon supérieur à Dieu¹¹⁷. Mais le but est-il bien atteint ? En réalité, il semble que sous cette image édifiante, Dürer cache encore trop sa personnalité.

Au XVII^e siècle, Rembrandt alla peut-être plus loin dans l'analyse de sa vie intérieure. En une centaine d'autoportraits¹¹⁸, il essaya de se décrire et de suivre en images le souci de soi : être inquiet, parfois avide de plaire et bientôt ascétique, il maîtrisa parfaitement son talent, sa force, et ne fit qu'obéir à la sévère loi de son génie. Un être qui, en même temps, sut dépasser les conventions (il connaissait ses

¹¹¹ Fulvio 1517.

¹¹² Rouillé 1553b, p. 4 v^o.

¹¹³ Rouillé 1553b, p. 5 r^o.

¹¹⁴ Giard 1993.

¹¹⁵ Buchner 1960, fig. 1 ; Panofsky 1971a, fig. 110.

¹¹⁶ Sur l'effigie du Christ, voir Baxandall 1985, p. 91.

¹¹⁷ Voir à ce sujet Kris Kurz 1979.

¹¹⁸ Bonafoux 1985 ; Simmel 1916, p. 9.

Fig. 31

Autoportrait de Nicolas Poussin
(1650).

98 × 74 cm.

Musée du Louvre, inv. 7302.

(Friedlaender 1964, front. ; voir
aussi Bälschmann 1970, p. 47).

Photo © Musée du Louvre



classiques) : il put être comédien, mais il récusait la référence au Dieu de Dürer ; il fut un être humain charnel et fragile, simple fils de sa mère (fig. 30).

En dépit des progrès accomplis par le biais de l'autoportrait, le *bon portrait*, si j'ose dire, s'imposa difficilement. Les collectionneurs d'images des hommes illustres témoignent, en effet, de cette permanence d'un immobilisme du goût : ils amassèrent presque sans discernement tout ce que le marché leur offrit, du portrait le plus ressemblant à l'invention la plus grossière. A cet égard, les goûts de Paolo Giovio (1483-1552), évêque de Nocera, sont surprenants : on trouve toutes les variétés d'images dans ses collections¹¹⁹. Même observation pour André Thevet¹²⁰,

¹¹⁹ Müntz 1900 ; Franzoni 1984, p. 357.

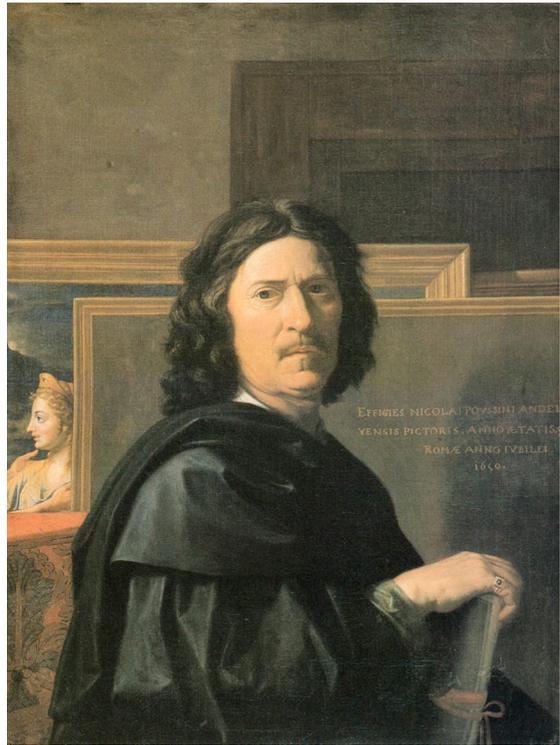
¹²⁰ Sur Thevet, voir Adhémar 1947 ; Lestringant 1991, p. 162 et 248 (sur les rapports entre Thevet et les doctes de son temps) ; Schlesinger 1993 ; l'Estoile 1837, p. 38, dit de Thevet qu'il est « grand voyageur, mais insigne menteur et fort ignorant, comme ses livres et écrits en font foi ».

Fig. 30

Autoportrait de Rembrandt (vers 1655).
48 × 40,6 cm.

Vienne, Kunsthistorisches Museum,
inv. GG 414.

Photo © KHM



l'auteur des *Vrais portraits et vies des hommes illustres* (Paris, 1584) : ce livre est composé d'un invraisemblable mélange de figures héroïques glanées à travers le monde (Origène, Jean Chrysostome, Archimède, Euclide, Plutarque, Grégoire le Grand, Jeanne d'Arc, Érasme, René de Birague, etc.), mais d'où, – règle stricte, – les vivants sont écartés. S'il s'était arrêté aux hommes célèbres de son temps, Thevet aurait commis des omissions qu'on aurait pu juger « de difficile digestion »¹²¹. Et ajoute l'auteur avec prudence : « la balance d'un bon et meur iugement pourroit à grand peine asses priser et evaluer la vertu des hommes vivans »¹²².

Cette prise de position est remarquable. Au siècle de Vésale, le fondateur de l'anatomie moderne, on peine encore à découvrir les caractères, les passions de l'âme.

¹²¹ Thevet 1584, fol. bij v°.

¹²² Thevet 1584.

Certes, il y a de grands esprits qui, comme Ignace de Loyola, sont d'une habileté extrême dans le maniement des passions¹²³, mais ils sont rares et ne s'attardent pas aux vaines recherches des collectionneurs d'*exempla*.

Le XVII^e siècle se distingue par des progrès considérables et livre, à son tour, quantité d'*exempla* que les générations suivantes apprendront par cœur. Descartes, Pascal, Corneille, La Bruyère et Racine sont dans toutes les mémoires. Il n'empêche que ce sera aussi le temps où la physiognomonie conduira à des inepties remarquables, de Jacob Spon à Charles Le Brun¹²⁴ : juger du caractère d'un individu d'après la morphologie de son visage, ses grimaces ou sa mimique. On sait où conduiront ces interprétations scabreuses au XIX^e siècle et à l'époque nazie¹²⁵. Le XVII^e siècle est encore le temps où Colbert rédige son Code Noir¹²⁶, de sinistre mémoire : sous déguisement de chrétienté, on asservit l'Africain, – un autre absent de l'histoire, – et on le déporte sur les côtes de l'Amérique, malheureux sans visage dont on ne respecte ni le corps ni l'esprit.

A l'écart ou à côté des collectionneurs, l'artiste occupe bientôt un rang de plus en plus respecté. Fort de son pouvoir créateur, il ne craint pas de flatter les grands pour en obtenir des commandes. Certains pourtant reconnaissent la difficulté de leur tâche et l'expriment bien. Dans son autoportrait de 1650 (fig. 31), par exemple, Poussin parle admirablement de son propre talent, de son autorité de maître dont les connaissances s'enracinent dans l'antiquité gréco-romaine, mais il tempère l'ardeur du spectateur par une inquiétude dans le regard, un certain doute : ses yeux sont fatigués. Comme beaucoup de ses confrères, il est d'origine relativement modeste¹²⁷, – qui ne connaît la légende de Giotto, fils de fermier¹²⁸, la légende du génie sorti de peu ? – et il n'a dû la gloire qu'au hasard d'un talent prodigieux. Il sait sa force étonnante et sa fragilité. A son ami Chantelou qui a commandé le tableau, il confesse : « Je ne vous veux pas dire la peine que j'ai eue à faire ce portrait, de peur que vous ne croyiez que je le veuille faire valoir »¹²⁹.

¹²³ Loyola 1991.

¹²⁴ Thuillier Montagu 1963, n° 130 et suiv.

¹²⁵ Cf. Kris 1978, p. 156 et suiv.

¹²⁶ Sala-Molins 1987.

¹²⁷ Thuillier 1988, p. 38. Voir aussi Mandrou 1961, p. 235 et suiv.

¹²⁸ Kris 1978, p. 84.

¹²⁹ Colombier 1929, p. 273.

Avec son autoportrait de 1650, Poussin donna à son époque l'un des plus grands chefs-d'œuvre du portrait. Mais l'art du portrait se trouve alors comme à la croisée des chemins. Il n'est plus de la Renaissance et il n'appartient pas encore vraiment au siècle de Louis XIV. Il a su délaissier les préciosités de Hans Holbein, le baroque du Titien, mais le siècle de Louis XIV délaissiera sa splendide sobriété : certains graveurs de ce temps-là, tel Claude Mellan, produiront cependant des œuvres dont les prouesses techniques et l'éclat méritent sans conteste attention et respect.

Au fond, habile à développer peu à peu son art de la représentation et à composer ses décors d'apparat, le XVII^e siècle réussit à produire de grandes peintures, d'où émergent quelques autoportraits qui nous touchent sensiblement, en particulier ceux de Poussin et Rembrandt. On sent dans les yeux de ces artistes comme les vibrations de l'âme, on croit y voir l'être vivant dans son entier.

Chapitre 4

LE PORTRAIT TRIOMPHANT

Aux XVI^e et XVII^e siècles, le portraitiste ne s'intéresse pratiquement qu'à la fonction du personnage qu'il dépeint. Celui-ci est *en représentation*, étalant ses richesses matérielles ou exhibant, comme au XV^e siècle (rappelons, par exemple, les personnages en adoration de Dirk Bouts et de Van der Weyden), son humilité, sa piété, l'emblème de sa fonction intellectuelle. Le pauvre, l'humble n'existe pas. Que vaut-il sur l'échelle sociale ? Cependant, l'évolution du portrait se fait sentir. Du gouvernant, du prince régnant toujours élégant (même s'il s'agit d'un brigand) et nomade, – jusqu'au XVII^e siècle, le roi de France est toujours à courir de résidence en résidence pour qu'on le voie et qu'il soit vu, – on passe peu à peu à d'autres personnages qui occupent un rang important dans la société : l'ecclésiastique, l'artiste, le savant, le bourgeois, le marchand. Les princes de l'Église s'imposent facilement, mais la tâche est plus rude pour les autres. Certes, l'artiste peut compter sur lui-même, faire son autoportrait, mais les autres ne gagnent le droit au portrait qu'à la faveur d'une solide réputation. Ainsi, par exemple, Jacopo da Strada, marchand et humaniste célèbre, parvient à se faire peindre par Titien (Kunsthistorisches Museum, Vienne), entouré de quelques objets symbolisant son activité (livres, statuette, médailles, etc.) ; Érasme et Budé se font représenter, chacun la plume à la main, par Quentin Metsys, Dürer et Hans Holbein. Impossible de douter de leur fonction. Ils appartiennent au royaume de l'écrit.

Au XVI^e siècle, la médaille connaît un succès considérable. Tous les princes d'Europe s'y intéressent¹³⁰ : chacun veut voir son effigie imprimée dans le bronze, garant de solidité et d'éternité. Nombreux sont ceux qui collectionnent ces portraits de famille, témoins de grandeur et de notoriété. L'Italie poursuit l'effort commencé

¹³⁰ Scher 1994, p. 147 et suiv.

au siècle précédent, mais lentement l'imagination des médailleurs s'épuise. Dans la plupart des principautés, on se préoccupe d'attirer les artistes qui ont la faveur des grands, mais les réussites deviennent rares. Citons, par exemple, la médaille d'Alessandro et de Cosimo de' Medici (Cosme I^{er}) exécutée par Francesco da Sangallo¹³¹, – auteur d'un extraordinaire autoportrait en médaille¹³², – et celle d'Ippolita Gonzaga, par Leone Leoni¹³³. Ce sont des œuvres de grande qualité, mais qui, à mon sens, ont perdu la forte simplicité des médailles du XV^e siècle.

L'Allemagne développe un style propre, bien différent de celui qui caractérise l'Italie. Le côté théâtral de la représentation s'estompe, faisant place à une sorte de bonhomie, voire de confort bourgeois qui, parfois, ne dédaigne pas une certaine pompe. Les personnages, souvent représentés en buste, sont chaudement et richement vêtus, et les revers des médailles s'ornent d'emblèmes foisonnants (*Wappen*)¹³⁴. À coup sûr, ils tiennent à ce symbolisme barbare, si j'ose dire, où les connaisseurs déchiffrent l'identité, la grandeur et l'ancienneté des familles. Mais jamais, semble-t-il, l'humanité ne perd ses droits. Il faudrait citer des dizaines d'exemples. Bornons-nous aux médailles de Louis II, roi de Hongrie et de Bohême, par Hans Daucher (1485-1538)¹³⁵, de Hernan Cortés par Christoph Weiditz (1500-1559)¹³⁶, de Charles Quint (fig. 32) par Hans Reinhart l'Ancien (1510-1581) et de Hieronymus Paumgartner (fig. 33), éminent citoyen de Nuremberg, par Joachim Deschler (mort vers 1571).

À côté de l'Allemagne, les Pays-Bas font preuve d'une certaine indépendance de goût, mais nul ne saurait nier l'influence que les Allemands et les Italiens exercèrent sur leur art. Jacques Jonghelinck (1530-1606), qui travaille quelque temps comme assistant de Leone Leoni, est sans doute le plus représentatif d'une génération habituée à servir les grands de ce monde.

La France semble encore solidement enracinée dans l'antiquité romaine dont elle peine à se défaire. Ses rois, Charles VIII et Louis XII notamment, comme naguère René d'Anjou, ont rêvé de conquêtes italiennes, mais trop faibles, ils ont dû y renoncer bientôt, laissant la place aux poètes. L'image de Rome hante aussi bien les

¹³¹ Middeldorf 1979 ; Cox-Rearick 1984, p. 283.

¹³² Scher 1994, n°65.

¹³³ Scher 1994, n°51.

¹³⁴ Dülberg 1990, p. 107.

¹³⁵ Scher 1994, n°80.

¹³⁶ Scher 1994, n°90.

**Fig. 32**

Charles Quint : médaille d'argent due à Hans Reinhart l'Ancien (1537).

Diamètre 66 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; coll. Armand-Valton, n°2190.

(Scher 1994, no. 125).

Photo © BnF

**Fig. 33**

Hieronymus Paumgartner : médaille d'argent due à Joachim Deschler (1553).

Diamètre 67 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; série allemande, n°965.

Photo © BnF

peintres que les hommes d'esprit et de goût. Qui ne connaît les tableaux à l'antique d'Antoine Caron¹³⁷ ou *Les antiquités de Rome* de Joachim du Bellay¹³⁸ ? Cependant il y a entre les régions de ce pays des différences notables qui s'expliquent par les influences étrangères. Ainsi Paris connaît-il un art de la médaille qui ne se retrouve ni à Lyon ni à l'est de la France. Lyon subit en effet une forte influence italienne (n'est-ce pas d'ailleurs, en partie, une ville de marchands italiens ?) et l'est de la France porte la marque du style germanique.

La médaille de Louis XII, roi de France (1462-1515), et d'Anne de Bretagne, sa femme, est un des monuments les plus connus de l'art français de la médaille (fig. 34). Elle a été commandée par la ville de Lyon, le 18 mars 1499 (1500 n. st.), à une petite équipe d'artistes lyonnais qui, sous l'influence des Italiens, contribuèrent à introduire en France l'art de la médaille. Il s'agit de Nicolas Leclerc, Jean de Saint-Priest, Jean Lepère et son frère Colin et d'un fondeur dont on ignore le nom. Les deux premiers modelèrent les images, les trois autres coulèrent le métal. Nicolas Leclerc était maître tailleur d'images et maçon : il exerça son art à Lyon de 1487 à 1507 ; Jean de Saint-Priest était aussi maître tailleur d'images : il vécut à Lyon de 1490 à 1516. Jean et Colin Lepère étaient les fils de l'orfèvre Louis Lepère, mort en 1500 : tous deux eurent la même profession que leur père ; Jean eut deux fils, Gabriel et André, qui devinrent également orfèvres. Il s'agit donc de personnages modestes à qui cette médaille apporte en quelque sorte l'immortalité.

Les effigies princières sont un peu lourdes ; celle d'Anne de Bretagne, – femme pourtant vive, intelligente et d'humeur combative, – paraît même guindée. Ce sont comme des visages de hobereaux, très différents des effigies princières que Pisanello, par exemple, a si adroitement dessinées sur ses médailles. Point de panache. C'est encore un objet du Moyen-âge, chargé d'emblèmes et ignorant les vertus du dépouillement. En outre, pour son malheur, cette pièce a été trop souvent surmoulée, de sorte qu'il est difficile d'en trouver un bon exemplaire ; la plupart de ceux qu'on peut voir sont couverts d'une patine artificielle qui cache l'éclat du métal.

Autre exemple remarquable, la médaille aux effigies de Philibert le Beau, duc de Savoie, et de Marguerite d'Autriche, son épouse (fig. 35). Elle est l'œuvre de Jean Marende, orfèvre de Bourg-en-Bresse : ce personnage sort, on le sait, d'une famille bressane, mais l'histoire de sa vie nous échappe. Il fit sa médaille en deux temps. Il

¹³⁷ Ehrmann 1986.

¹³⁸ La mythologie antique exercera toujours son attrait sous Henri IV et Louis XIII (Bardon 1974).



Fig. 34

Louis XII et Anne de Bretagne par Nicolas Leclerc et Jean de Saint-Priest (1499).
Diamètre 11,4 cm.

Collection Dr. Stephen K. Scher et Janie Woo Scher, New York.
(Scher 1994, no. 140 ; Scher 2019, no. 507).

Photo : droits réservés



Fig. 34b

Dessin du droit par M.-N. Goffin.

Photo : droits réservés



Fig. 34c

Dessin du revers par M.-N. Goffin.

Photo : droits réservés

**Fig. 35**

Philibert le Beau et Marguerite d'Autriche : médaille de bronze (1502).

Diamètre 103 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; coll. Armand-Valton, n° 1927.

(Scher 1994, no. 141).

Photo © BnF

en subsiste, en effet, deux versions dont l'une est vraisemblablement l'épreuve d'essai, l'autre, la version définitive. On ne sait si les portraits sont bien réalistes, mais la facture même de la médaille ne dissimule pas une manière assez lourde. Certes, la composition est habile ; les effigies affrontées sont dans la tradition du monnayage romain, mais le dessin manque d'élégance. Rien ne parvient à effacer une certaine gaucherie, une rigidité toute provinciale.

La médaille à l'effigie de Simon Costière (fig. 36), riche orfèvre de Lyon, âgé de 97 ans lorsqu'il la commanda (1566), témoigne également du curieux mélange d'une composition à l'italienne et d'une gravure locale un peu rude. Pierre II Woeirirot, l'artiste qui l'a faite, venait pourtant de Lorraine. Il était né dans une famille formée aux beaux-arts ; son grand-père avait été sculpteur et architecte ; son père, orfèvre. Mais il s'émancipa bientôt pour se fixer à Lyon et, selon toute vraisemblance, il se rendit aussi en Italie. Humaniste, il eut d'étroites relations avec les milieux protestants de la ville de Lyon et il travailla pour les éditeurs. Les gravures qu'il fit pour illustrer les livres ne sont pas d'une grande qualité, mais

Fig. 36

Simon Costière : médaille de bronze
due à Pierre II Woeiriot (1566).

Diamètre 66 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département
Monnaies, médailles et antiques ; coll. Armand-
Valton, n° 1942.

(Scher 1994, no. 143).

Photo © BnF



dans certains cas, il fit preuve d'une certaine habileté, en particulier en illustrant les *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe. Il grava aussi des planches de monnaies romaines pour l'ouvrage d'Antoine Le Pois, *Discours sur les medalles et graveures antiques, principalement romaines...*, Paris, 1579, in-4° ; parmi elles, quelques-unes ne manquent pas d'élégance et peuvent soutenir la comparaison avec les œuvres d'Enea Vico et d'Hubert Goltzius, ses contemporains. Pour ce qui concerne la médaille de Costière, il semble qu'il se soit conformé aux usages et au goût des orfèvres lyonnais. Ajoutons qu'avec une grande économie de moyens, il a su composer un portrait réaliste, bien vivant.

Tournons le regard vers l'est de la France. Ici, l'influence germanique paraît certaine. C'est particulièrement vrai dans le cas de la médaille que Jacques Gauvain fit pour Antoine de Lorraine et Renée de Bourbon, sans doute entre 1521 et 1525 (fig. 37). Cependant méfions-nous : Gauvain n'est pas à proprement parler un homme de l'Est. Né probablement en Picardie, il vécut par la suite à Lyon, où il se maria deux fois : en premières noces, avec la fille de Jean Lepère, maître orfèvre ; en secondes noces, avec une des filles de Guillaume Carme, dit Augustin, également maître orfèvre. De 1521 à 1524, il exerça l'office de tailleur (graveur) à la Monnaie de Grenoble ; il fit également des médailles, dont trois à son effigie. Celles-ci datent

**Fig. 37**

Antoine de Lorraine et Renée de Bourbon : médaille d'argent due à Jacques Gauvain (1521-1525).

Diamètre 41.5 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; Ancien fonds 190.
(Scher 1994, no. 142).

Photo © BnF

**Fig. 38**

Louis XII : médaille d'or de Michel Colombe (1500).

Diamètre 37 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; série royale n°49.

Photo © BnF

**Fig. 39**

François I^{er} : médaille de bronze de Matteo del Nassaro (1515).

Diamètre 35,5 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; série royale n°82.

Photo © BnF

**Fig. 40**

François I^{er} : médaille de bronze de Benvenuto Cellini (1537).

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; Ancien fonds 80.

Photo © BnF

de 1523 et sont traitées dans le style germanique de l'époque¹³⁹. Lyonnais d'adoption, Gauvain se plut donc à travailler dans le style qu'Antoine de Lorraine lui inspira sans doute, mais qui n'est pas vraiment celui de ses compères.

A Paris, le portrait du roi s'enlise peu à peu dans le conformisme académique. Au temps de Louis XII, Michel Colombe représente, par exemple, le roi dans un style d'une remarquable simplicité (fig. 38) : aucun vêtement tapageur, aucune surcharge. Un peu plus tard, Matteo dal Nassaro grave dans la tradition italienne du XV^e siècle des portraits de François I^{er} d'une élégance parfaite (fig. 39) ; détail intéressant, il revêt le buste royal d'une cuirasse à l'antique, en partie recouverte du *paludamentum* des empereurs romains, de telle façon que le roi paraît plus déguisé que transformé en empereur romain. Plus tard encore, le portrait de ce même François I^{er} approche de plus près la réalité romaine, en particulier lorsque Benvenuto Cellini en est à son tour chargé (fig. 40). La soumission à la religion de l'antique semble alors acquise, même si, dans la version de Cellini, cuirasse et *paludamentum* couvrant le buste royal sont assez peu fidèles aux modèles anciens. En fait, c'est le mouvement de la

¹³⁹ Tricou 1958, p. 12.

**Fig. 41**

Henri II : médaille d'argent d'Étienne Delaune (1552).

Diamètre 52 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; série royale n°122.

Photo © BnF

tête, proche de l'attitude héroïque de certains empereurs du Bas-Empire, qui confère le plus sûrement son tour antique à cette médaille.

Sous Henri II, le conformisme est absolu¹⁴⁰. Ce n'est plus Rome qui façonne le goût, mais son double appauvri, avili. Marc Bechot et Étienne Delaune forgent alors, avec grand soin, des médailles où le roi quitte ses habits de cour pour se déguiser en empereur de carnaval et fêter quelque divertissement (fig. 41). Il faut attendre le règne de ses fils, en particulier de Charles IX et d'Henri III, pour voir la mode du portrait évoluer sensiblement.

C'est du début du règne d'Henri III (1574-1589) que daterait la fameuse série des médailles *unifaces* des Valois (Henri II, Catherine de Médicis, Charles IX, Élisabeth d'Autriche et Henri III) commandée par Catherine de Médicis à Germain Pilon¹⁴¹. Série extraordinaire, de grand module, et qui marquerait un tournant important dans l'art de la médaille (fig. 42). Il convient pourtant d'être prudent : cette série remonte-t-elle au début du règne d'Henri III et Germain Pilon en est-il bien l'auteur ? Depuis longtemps on en discute sans pouvoir trancher de façon décisive. Un élément de comparaison peut aider la critique. Il s'agit de la médaille du chancelier René de Birague (fig. 43), attribuable de façon certaine à Germain Pilon puisqu'il

¹⁴⁰ Baumgartner 1988, p. 92 et suiv.

¹⁴¹ Scher 1994, n°145 ; Mazerolle 1902, p. 51.



Fig. 42

Portrait de Henri II par Germain Pilon (1559).

Diamètre 16,4 cm.

Collection Stephen K. Scher et Janie Woo Scher, New York.

(Scher 2019, no. 526).

Photo : droits réservés

en existe un exemplaire signé, au revers, du nom de l'artiste¹⁴². Mais est-ce bien la même main qui a gravé cette médaille et la série des Valois ? La médaille de René de Birague présente un haut relief très finement gravé, alors que la série des Valois est faite d'images sans grand relief. Il est vrai que Birague est représenté de profil, ce qui indique que le graveur avait toute liberté pour se jouer des difficultés de son

¹⁴² British Museum, n°121.



Fig. 43

René de Birague: médaille en bronze doré due à Germain Pilon (1575 ?).

Diamètre 163 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; Ancien fonds 5085. (Scher 1994, no. 144).

Photo © BnF

Fig. 44

Pierre Jeannin : médaille de bronze
de Guillaume Dupré (1618).
Bibliothèque nationale de France ;
département Monnaies, médailles et antiques ;
série iconographique n°5063.
Photo © BnF



travail sans nuire aux différentes parties du visage, – privé, il est vrai, de l’expressivité d’une image de face. En somme, un travail traditionnel. Dans la série des Valois, en revanche, les portraits apparaissent de face, ce qui dut exiger beaucoup d’imagination de la part du graveur. Comment faire, en particulier, pour représenter correctement un nez qui ne soit bientôt soumis aux injures du temps ? Ce léger relief ne risquait-il pas d’être bien vite usé, effacé par le frottement ? L’artiste de la série des Valois a travaillé avec habileté, mais l’argument qui permettrait d’affirmer à coup sûr qu’il se nomme Germain Pilon fait toujours défaut.

En réalité, l’exceptionnelle médaille de René de Birague faite d’un large flan annonce dans une certaine mesure les magnifiques séries que Guillaume Dupré coule¹⁴³ sous le règne d’Henri IV puis de Louis XIII. On retrouve chez Dupré le grand module, si favorable aux interprétations quasi monumentales, mais la gravure a beaucoup changé. Elle s’est éloignée de la sculpture en haut-relief pour s’apparenter à une sorte de plissement de vagues légères sur une feuille de métal en fusion. Les traits sont finement dessinés, ce qui confère aux portraits une grâce infinie ; tout vibre délicatement sous l’effet de la lumière. Citons, par exemple, la médaille où les bustes accolés d’Henri IV et de Marie de Médicis sont représentés, l’un de face, l’autre de profil¹⁴⁴ ; celle de Pierre Jeannin vu de profil (fig. 44) : malgré des bustes encombrants et chargés, les visages demeurent d’une lisibilité parfaite.

¹⁴³ Couler : couler du métal fondu dans des moules pour en faire une monnaie ou une médaille.

¹⁴⁴ Jones 1988, n° 19a.

A Guillaume Dupré succède en quelque sorte Jean Warin (1606-1672), lequel ouvre l'époque de Louis XIV, faite d'académisme et de rigueur pompeuse. La plupart des médailles étant désormais produites par la frappe au balancier¹⁴⁵, les subtilités du bronze coulé finissent par échapper aux médailleurs, qui adoptent alors assez facilement des méthodes de fabrication propres à servir les desseins de l'académisme. Certes, la frappe au balancier ne prive pas obligatoirement les médailleurs de leur imagination, mais il y a dans ce mécanisme comme une incitation au stéréotype académique. Certains graveurs, comme Antoine Meybusch, sont arrivés à dépasser les conventions lorsqu'il s'agissait de représenter le roi soleil (fig. 45), mais aucun, semble-t-il, n'a eu les splendides audaces dont fit preuve le Bernin en sculpture¹⁴⁶ et même pour la médaille (*voir plus loin*).

Au vrai, la médaille, document solide et durable, est pour Louis XIV un support publicitaire au service de son pouvoir politique, un moyen de propagande sans pareil. Ce roi souhaite qu'elle rappelle pour longtemps les hauts faits de son règne. Sa technique d'information est digne de la Rome antique, dont la monnaie fut, comme on le sait, un moyen d'information remarquable. Une différence sensible pourtant : la médaille de Louis XIV n'a certainement pas joué un rôle politique aussi grand que la monnaie romaine dans l'Antiquité. En réalité, contrairement à la monnaie de Rome, elle resta à part de la vie économique et sociale du peuple et devint le produit de la Petite Académie, l'ancêtre de l'académie des inscriptions et belles-lettres. La Petite Académie en eut le monopole, avec la charge de rédiger l'histoire métallique du règne de Louis le Grand. Histoire singulière d'un potentat dont on voit le masque se flétrir sous une perruque flamboyante, – simple mortel comme tous les sujets de son royaume¹⁴⁷.

Dans le reste de l'Europe, l'art de la médaille brille d'un éclat certain aux Pays-Bas¹⁴⁸, en Toscane et dans la Rome pontificale, notamment au XVII^e siècle. Les médailles baroques de Cosme III de Médicis (1642-1723) et d'Alexandre VII Chigi (1655-1667), par exemple, retiennent l'attention par l'audace et l'équilibre des formes qui se développent sur de larges flans, dans certains cas grâce à l'intervention du Bernin¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Balancier : machine pour frapper les monnaies et les médailles (cf. Boizard 1692, p. 144-145).

¹⁴⁶ Lavin 1993, p. 139 et suiv.

¹⁴⁷ Sur Louis XIV, voir Marin 1981, p. 147 et suiv. ; Burke 1992.

¹⁴⁸ Scher 1997.

¹⁴⁹ Sur les dessins du Bernin destinés aux médailles d'Alexandre VII, voir Varriano 1987.

**Fig. 45**

Louis XIV : médaille d'argent dont le portrait est dû à Antoine Meybusch (1686).

Diamètre 68 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; série royale n°839.

Photo © BnF

Mais en règle générale, c'est à d'autres moyens d'expression qu'on a recours pour représenter le visage humain. En fait, à la fin du XVII^e siècle, c'est essentiellement Louis XIV qui a utilisé, de façon systématique, la médaille pour la glorification de sa personne et de son règne.

Proche parente de la médaille, la monnaie a pourtant évolué de façon différente. Certes, les graveurs chargés des émissions monétaires ont eux-mêmes souvent produit des médailles, mais les demandes différaient beaucoup. Les médailles étaient frappées ou coulées en nombre relativement petit pour un public restreint, alors que les monnaies étaient émises en quantités considérables. On ne pouvait donc forger avec le même soin ces deux types d'objets. Très souvent les monnaies, notamment celles du XVI^e siècle, présentent des effigies détestables : sans aucun doute, les gouvernements ne se souciaient pas de diffuser une image plaisante du prince, quelle que fût la région où la monnaie circulait.

Au XV^e siècle, l'Italie présente des exceptions notables, en particulier à Milan où, dès 1463, Francesco Sforza (1450-1466) fit émettre des ducats d'or à son effi-

gie¹⁵⁰. Sans conteste, ces pièces témoignent d'une application rare. Lorsqu'il occupa Milan, Louis XII, roi de France, suivit l'exemple de ses prédécesseurs italiens en frappant des *testons*, c'est-à-dire des monnaies d'argent à son effigie (à sa *teste*)¹⁵¹. Détail intéressant cependant, il semble que les dessins préparatoires des coins de ces monnaies soient dus au peintre français Jean Perréal. Notons, par ailleurs, que c'est Milan qui inspira à la France le monnayage à portrait ; l'initiative lui revient. Les ateliers de Lyon, Paris (fig. 46), Rouen et Tours frappèrent, eux aussi, des *testons* (6 avril 1514), mais leurs émissions sont postérieures à celle de Milan. On sait le succès qu'eut par la suite le *teston* français.

C'est seulement au milieu du XVI^e siècle, sous le règne d'Henri II, que la France commence à graver des portraits monétaires de belle apparence ; ses techniques évolueront peu à peu et, sous le règne de Louis XIII, Jean Warin donnera enfin du souverain une image dont l'équilibre des formes atteint à la perfection (fig. 47). Pourtant cette image paraît froide, neutre dans sa stricte rigidité : elle nous présente un prince élégant, mais dépourvu, me semble-t-il, de vie intérieure. Nous sommes très loin de certaines représentations antiques.

La sculpture est assurément plus riche que la monnaie ; elle nous ramène aux grands exploits de l'art de la médaille, notamment aux XVI^e et XVII^e siècles. Au vrai, ce travail en trois dimensions ne pouvait que favoriser la réussite ; en sortant des limites étroites de l'image relativement plane de la monnaie, on obtenait le moyen d'analyser plus finement les traits du visage. Les portraits en sculpture sont nombreux et il serait vain de les énumérer tous. Citons seulement des œuvres qui constituent comme des points de repère dans l'étude de la vie intérieure des individus, sans toutefois oublier que cette perception a ses racines profondes dans la petite renaissance du XII^e siècle. Qui oserait nier que le prodigieux cloître de Notre-Dame-en-Vaux, à Châlons-sur-Marne, – remarquablement reconstitué par Léon Pressouyre, – témoigne d'une étape importante dans la connaissance de l'humanité ?

Remarque préliminaire, la sculpture présente au XV^e siècle de grandes maladresses ; l'artiste peine à trouver les formes et la légèreté de ses maîtres de l'Antiquité, son geste semble parfois rigide. On le voit, en effet, fixer une tête regardant de face sur un buste tronqué. Le visage et le buste sont sculptés avec soin, mais il leur manque le mouvement et comme le frémissement des traits par lesquels l'in-

¹⁵⁰ Bernareggi 1975, p. 307 ; Crippa 1986, p. 155.

¹⁵¹ Cogliati-Arano Arslan 1978.

**Fig. 46**

Louis XII : teston de Paris, essai en or (1514).

Diamètre 26 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; n°2079.
(Lafaurie 1951, p. 133, n° 632).

Photo © BnF

**Fig. 47**

Louis XIII : Louis d'or frappé à Paris (1641).

Diamètre 26 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; n°2288.

Photo © BnF

telligence se manifeste délicatement, clairement. Le personnage est présent, mais comme engoncé. A cet égard, les bustes de Piero de' Medici et de Niccolò Strozzi exécutés par Mino de Fiesole¹⁵² traduisent bien cette nouvelle conception du portrait en sculpture. Beaucoup de force s'en dégage, au détriment de la sensibilité, du pouvoir expressif que procure généralement la vie.

La vie commence à vibrer de façon perceptible lorsque l'artiste ajoute au buste les bras et les mains, lesquels deviennent les éléments les plus parlants du portrait. Au vrai, une main n'est-elle pas, à elle seule, comme un portrait en raccourci où se découvre la personnalité d'un individu ? Une main d'ouvrier, une main de sculpteur, une main d'écrivain, une main d'aveugle, toutes différentes par de nombreux aspects :

¹⁵² Valentiner 1950, p. 70 ; Pope Hennessy 1979, p. 73. Voir aussi Lavin 1970 ; Lavin 1975.

l'agilité des doigts, leur délié ou, au contraire, la vigueur des articulations, la densité musculaire¹⁵³. Rappelons ce mot magnifique de Diderot dans sa *Lettre sur les aveugles* : « Si jamais un philosophe aveugle et sourd de naissance fait un homme à l'imitation de celui de Descartes, j'ose vous assurer, Madame, qu'il placera l'âme au bout des doigts ; car c'est de là que lui viennent ses principales sensations, et toutes ses connaissances ». C'est avec la représentation des mains qu'Andrea del Verrochio donne subitement vie au buste de dame que possède aujourd'hui le Museo Nazionale de Florence¹⁵⁴. Plus tard, le Titien en retiendra la leçon.

Lorsque le XVI^e siècle redécouvre enfin le buste antique et parvient à l'imiter avec aisance, les chefs-d'œuvre se multiplient en Italie comme dans le reste de l'Europe. Les images sont parfaitement rendues, tout en se pliant au conformisme du temps. Aucun désordre révolutionnaire n'apparaît dans les représentations de ce genre, l'ordre social est respecté. Ce n'est qu'au XVII^e siècle qu'un souffle d'originalité viendra avec le Bernin ; il suffit d'observer le buste que celui-ci fit de Louis XIV, roi de France, en 1665 (Château de Versailles), pour mesurer ce qui le sépare de ses contemporains : de l'imagination dans la façon de sculpter les draperies du buste et, surtout, la liberté dans la façon de rendre le visage¹⁵⁵. Tout est mouvement, vivacité, fantaisie même.

Après la sculpture, la peinture permet de nouvelles approches, de nouvelles analyses. Certes, les trois dimensions de la sculpture lui font défaut, mais la couleur crée des effets de relief et de transparence sans égal. Ce qui est interdit à la gravure ou à la sculpture devient ici possible : les yeux regardent enfin nettement, vers l'extérieur comme à l'intérieur, et les visages acquièrent une lisibilité plus grande. Souvent le buste lui-même, les bras et les mains, en d'autres termes les vêtements et les gestes, n'interviennent plus que comme des points de repère qui aident à situer le personnage dans la hiérarchie sociale¹⁵⁶. Qu'on se rappelle le portrait de l'homme au gant du Titien (fig. 48) : gestes et vêtements disent son rang. C'est à coup sûr un aristocrate représentatif de son temps (vers 1520-1522), dont il est curieux que le nom ait été perdu, – étrange inversion d'un statut social défini par l'héritage d'un « nom » mémorable.

¹⁵³ Cf. Focillon 1970, p. 103 et suiv.

¹⁵⁴ Pope Hennessy 1979, p. 83.

¹⁵⁵ Lavin 1993, p. 139 et suiv. ; Lavin 1980, p. 12. L'art de François Duquesnoy, sculpteur flamand qui s'était établi à Rome, présente des affinités avec celui du Bernin : voir, par exemple, le buste du cardinal Maurice de Savoie (Oberli 1999, fig. 1).

¹⁵⁶ Cf. Spicer 1991.



Fig. 48
L'homme au gant par Titien (vers 1520).
100 × 89 cm.
Musée du Louvre, inv. 757.
(Wethey 1971, n° 64).
Photo © Musée du Louvre



Fig. 49

Portrait de François I^{er} par Titien (1539).

109 × 89 cm.

Musée du Louvre, inv. 753.

(Wethey 1971, n° 37).

Photo © Musée du Louvre

Peu avant (1500-1501), Léonard de Vinci avait travaillé à un portrait, aujourd'hui célèbre, construit selon le même principe : une tête montée sur un grand buste. Il s'agit de celui de Mona Lisa (musée du Louvre), la femme du florentin Francesco del Giocondo. Le visage est soigneusement peint, la bouche finement dessinée, mêlant son sourire à celui des yeux. Et là encore, gestes et vêtements indiquent bien le rang de cette dame, qui, manifestement, n'eut pas à travailler de ses mains. S'ils regardent, les yeux ne brillent que d'un regard distant, qui ne se livre pas et dont le mystère est redoublé par le secret du sourire à demi retenu.

En fait, la peinture se prête à toutes les poses, mais les vues de face ou de trois quarts sont les plus appréciées. Le profil paraît généralement pauvre, il est privé de la richesse d'expression que permet la représentation de face. Il arrive cependant que le profil soit choisi comme un artifice destiné à pallier un manque, une ignorance. Ainsi en 1539, le Titien fit le portrait de François I^{er} qui se trouve aujourd'hui au Louvre (fig. 49) d'après la médaille de Benvenuto Cellini (fig. 40), faute d'avoir pu le rencontrer. La tête royale, découpée comme une ombre chinoise, est fixée sur un large buste qui lui semble étranger ; manifestement, les deux pièces sont maladroitement ajustées. Certes le travail est honorable, mais il montre que rien ne saurait remplacer une image prise sur le vif. Ajoutons que la peinture est un art qui demande moins de peine et de temps que la sculpture ; commander un portrait peint devient accessible à un milieu social qui ne se limite plus aux seuls aristocrates et autres puissants du jour.

Pris sur le vif, le portrait en peinture procure un plaisir extrême à l'observateur ami, qui se plaît dans sa contemplation. Offrir un portrait de soi est à coup sûr une preuve de fidélité, et c'est d'elle que voulurent témoigner Pierre Gilles et son ami Érasme à Thomas More, le célèbre humaniste anglais, lorsqu'ils lui envoyèrent, en 1517, le diptyque de leurs portraits peints par Quentin Metsys¹⁵⁷. Bien entendu, il s'agissait de portraits soigneusement faits, mais, détail intéressant, Érasme prévint More qu'un incident avait retardé leur fabrication. Lui et Pierre Gilles ayant souffert de maux divers, que la médecine du temps n'arrangea guère, il leur fallut attendre plusieurs jours pour présenter bonne mine au peintre, – *donec fiam paulo alacrior*, dit de lui Érasme¹⁵⁸. Souci de vérité ou coquetterie d'hommes qui tenaient à séduire ?

¹⁵⁷ Campbell Phillips Herbrüggen Trapp 1978 ; Jardine 1993, p. 27. Sur la mode des diptyques, voir Dülberg 1990, p. 31 et suiv.

¹⁵⁸ Allen 1910, n° 584.



Fig. 50

Repas de paysans par Louis ou Antoine Le Nain (1642).

97 × 122 cm.

Musée du Louvre, inv. M.I. 1088.

Photo © Musée du Louvre

Toujours est-il qu'ému du cadeau, Thomas More répondit par des remerciements très chaleureux¹⁵⁹.

Le pauvre eut-il droit à la peinture ? Rarement l'artiste a daigné regarder cet être à part, mais au XVII^e siècle la misère devint parfois si envahissante qu'elle ne put échapper à son regard. Jacques Callot sera évoqué plus loin à propos de l'estampe ; plus que tout autre, il s'est tourné vers les pauvres. A côté de lui, on peut citer les frères Le Nain. En 1642, par exemple, Louis ou Antoine Le Nain a composé un repas de paysans (fig. 50) où les détails réalistes paraissent bien observés. Les personnages restent dans l'anonymat (le pauvre a-t-il un nom ?), mais il y a entre eux comme

¹⁵⁹ Allen Allen 1913, n° 684.

des marques de respect (bien que, selon l'usage, la seule femme présente se tienne debout, à l'écart, derrière son homme) qui témoignent de la vie de l'esprit. Même l'homme de droite, vêtu de haillons et qui paraît le moins béni des dieux, a de la tenue. La paix règne, marquée de cette tristesse immanente à la vie qui se dégage presque toujours de la peinture des frères Le Nain.

Comme le riche, mais plus lentement et toujours sous mode anonyme, le pauvre acquiert peu à peu droit de cité parmi les peintres. Cependant souvent on le tourne en dérision. Le pauvre est là pour amuser, c'est le bouffon pour lequel on n'éprouve aucun sentiment de pitié. Malgré la fondation des Ordres mendiants au XIII^e siècle, le pauvre n'a en vérité aucun droit à la dignité. Il dérange, il est sans nom, innomé¹⁶⁰.

Reste l'estampe¹⁶¹, qui, grâce à des techniques de fabrication et de multiplication bien moins coûteuses et plus rapides, se répand partout, notamment dans le livre imprimé dès la fin du XV^e siècle¹⁶². Elle est l'instrument par excellence de la propagande politique et du progrès scientifique. Elle sert évidemment à diffuser les portraits dont beaucoup, à l'instar de Paolo Giovio, font collection : citons notamment Michel de Marolles¹⁶³ et François-Roger de Gaignières. Un goût particulier, qui rappelle dans une certaine mesure le geste d'Érasme offrant son propre portrait à Thomas More, s'exprime fréquemment dans les livres du XVII^e siècle. Tout écrivain fortuné n'a de cesse qu'il puisse placer au frontispice de ses ouvrages son portrait soigneusement gravé dans un ovale flatteur qui le magnifie, l'immortalise plus sûrement que son texte. L'écrivain veut être connu du public, non seulement par ses écrits mais encore par son image ; il faut qu'on puisse connaître ses traits, sa physionomie. L'anonymat n'intéresse que le pamphlétaire politique ou religieux qui tient à assurer sa tranquillité, ou le critique littéraire qui entend rester en bons termes avec ses confrères.

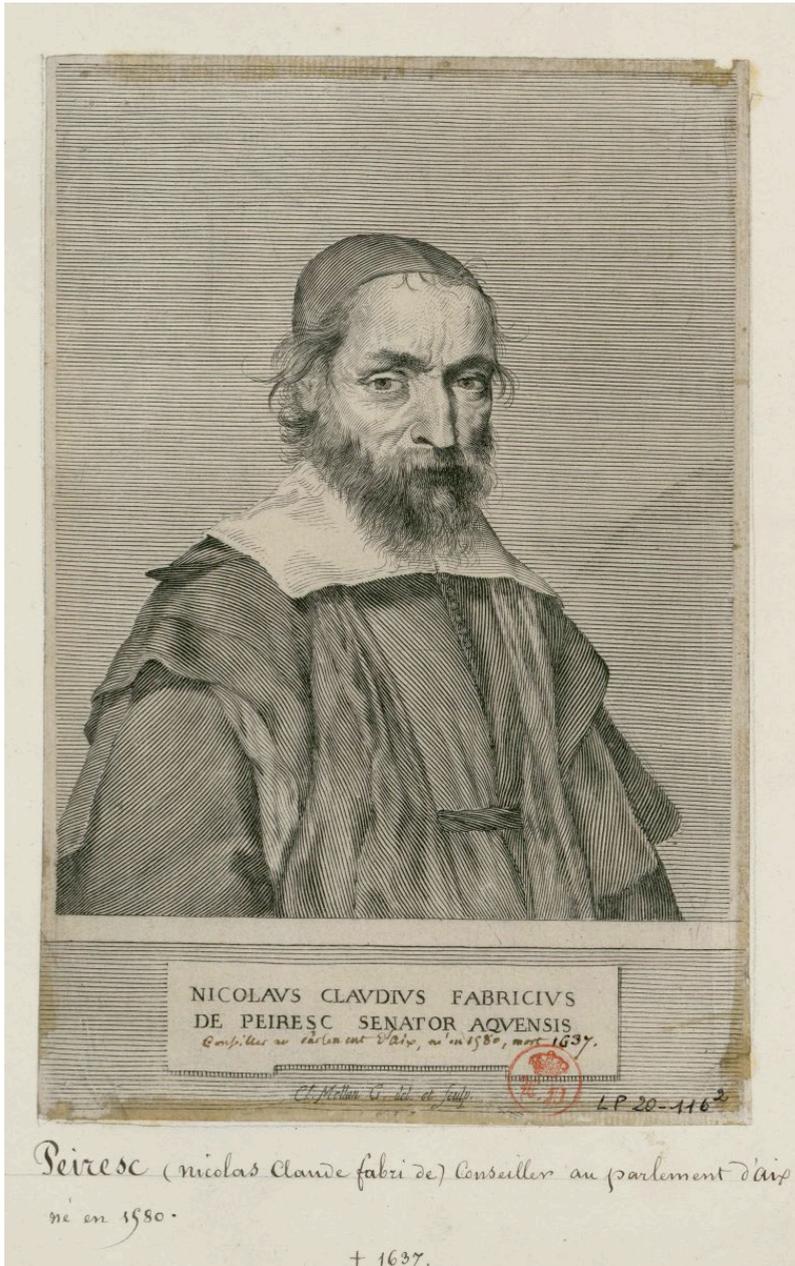
L'estampe n'est pas toujours prise sur le vif ; elle est souvent faite d'après une autre représentation (peinture, dessin au crayon, médaille, pierre gravée). Autrement dit, le graveur n'est pas obligatoirement l'inventeur de l'image ; il n'est souvent qu'un exécutant, dans certains cas anonyme, qui met son talent au service d'un peintre ou d'un éditeur, ce qui peut entraîner des erreurs d'attribution, de datation

¹⁶⁰ Voir, à ce sujet, la tradition médiévale de « saint Nemo » : Castelli 1971, p. 74.

¹⁶¹ Estampe : image imprimée par le moyen d'une planche gravée (Littré 1872, vol. 2, p. 1502).

¹⁶² Eisenstein 1979, p. 68 et suiv. ; Choné 1991, p. 264 et suiv.

¹⁶³ Bosseboeuf 1911, p. 260.

**Fig. 51**

Portrait de Nicolas Claude Fabri de Peiresc par Claude Mellan (1637).

24 × 14,9 cm.

Château de Versailles, Inv. GRAV 8657.

Photo © Château de Versailles

ou d'interprétation. Ces dernières sont les plus fréquentes ; il est évident que le regard du graveur diffère de celui du peintre. A cela s'ajoute que les techniques de la gravure ne permettent pas les mêmes effets de transparence que la peinture. A part quelques virtuoses du burin, comme Dürer, Claude Mellan, auteur du fameux portrait de Fabri de Peiresc (fig. 51), ou Pierre Drevet, les graveurs n'ont pu donner aux visages, aux yeux notamment, cette intensité du regard, cet éclair d'intelligence que la peinture parvient à produire.

Ces portraits de lettrés, soigneusement rendus par la gravure, reflètent la bonne santé (et la bonne conscience ?) d'hommes que l'érudition, la littérature, la médecine ou les sciences ont rendu célèbres, ont comblés. Là encore, bien sûr, le pauvre est absent le plus souvent. Jacques Callot l'observe pourtant de près, avec un respect et une intelligence dignes d'attention. Il ne montre pas les visages, car le visage du pauvre, trop rude, ne se livre pas, mais il dessine les corps entiers qui deviennent alors de vrais visages, avec leurs déformations, leurs blessures et les artifices dont ils usent pour cacher leurs misères¹⁶⁴. Un langage des corps dont Alberto Giacometti a, naguère, retrouvé l'aspect dérisoire et la beauté tragique.

Des graveurs de Hollande, comme Jan Both (1618-1652), ont fait des efforts pour représenter le pauvre, mais le plus souvent, ils se sont bornés à produire des scènes de genre, montrant comment on vivait dans les villages. On retrouve un peu ici ce que firent les frères Le Nain en peinture, mais avec une analyse plus fine, un travail plus précis dans les détails de la vie quotidienne. C'est de l'anthropologie sociale avant la lettre, où l'individu ne compte guère.

¹⁶⁴ Ternois 1962, pl. 31. Voir aussi Haskell 1980, p. 133.

Chapitre 5

DIVERTISSEMENT SANS GÉNIE

A première vue, le XVIII^e siècle ne rompt pas avec le passé ; le néo-classicisme poussera même les esprits à s'inspirer de nouveau de l'antiquité gréco-romaine. Tout être soucieux de sa personne tient à posséder son image et, dans les différents arts, on s'ingénie à satisfaire ses désirs. Médailles, sculptures, peintures et estampes continuent à répandre les portraits des hommes illustres, anciens ou contemporains. Certains artistes iront même jusqu'à forger de grandes séries uniformes de médailles destinées à célébrer les plus remarquables d'entre eux. Toutefois le goût pour la médaille souffre dans certains pays, en France notamment, du discrédit qui frappe depuis 1740 environ la science des médailles¹⁶⁵. La critique historique commence en effet à s'imposer solidement. L'ouvrage fondamental de Jean Mabillon¹⁶⁶, annoncé en quelque sorte dès le XV^e siècle par les travaux de Lorenzo Valla¹⁶⁷, avait donné les règles de la critique pour l'édition des documents anciens, et les esprits étaient devenus plus exigeants qu'autrefois. Bien des certitudes étaient remises en cause.

Dans des domaines particuliers de l'histoire, cette évolution des esprits n'empêcha pas toujours les erreurs. En archéologie, par exemple, rappelons la fâcheuse tendance des chanoines à vouloir mettre au goût du jour les églises du Moyen-âge en détruisant des transepts (le bras droit de la cathédrale de Laon), des chœurs (Saint Médard de Paris) et des cloîtres (Notre-Dame-en-Vaux, à Chalons) jugés sans intérêt. Forts de la même ignorance et de la même naïveté, d'autres, cherchant à renouer pieusement avec le Moyen-âge, ont construit des édifices gothiques sans appliquer

¹⁶⁵ Giard 1980, p. 240.

¹⁶⁶ Mabillon 1681.

¹⁶⁷ Valla 1993.

**Fig. 52**

Marius : médaille de Jean Dassier (1740-1750).

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques.

(Forrer 1904, p. 512-517).

Photo © BnF

les règles grâce auxquelles de hautes voûtes peuvent tenir en équilibre (cathédrale d'Orléans)¹⁶⁸.

Revenons au portrait. Parmi les curiosités numismatiques, celles que forgea Jean Dassier (Genève, 1676-1763) ne manquent pas d'intérêt. Cet artiste entreprit, en effet, d'émettre de larges séries de médailles à l'usage des collectionneurs de portraits en se servant des recettes d'autrefois. Insensible aux idées nouvelles, il fit de tout, tirant de son imagination ou prenant sur le vif les visages de ses personnages, lesquels appartiennent aussi bien à l'Antiquité qu'aux temps modernes. Sa technique de gravure est bonne, mais privée de cet élan créateur qui permet les chefs-d'œuvre. A peu de frais sans doute, il proposa aux collectionneurs empressés un grand choix d'images, souvent peu ressemblantes, allant de Marius, le fameux Romain sept fois consul (fig. 52), à une « galerie métallique des grands hommes du siècle de Louis XIV ».

Le XVIII^e siècle n'est plus à proprement parler le siècle de la médaille. On parvient encore à produire des œuvres faites avec soin ; Jean Duvivier, par exemple, a

¹⁶⁸ Lanson 1926, p. 36.

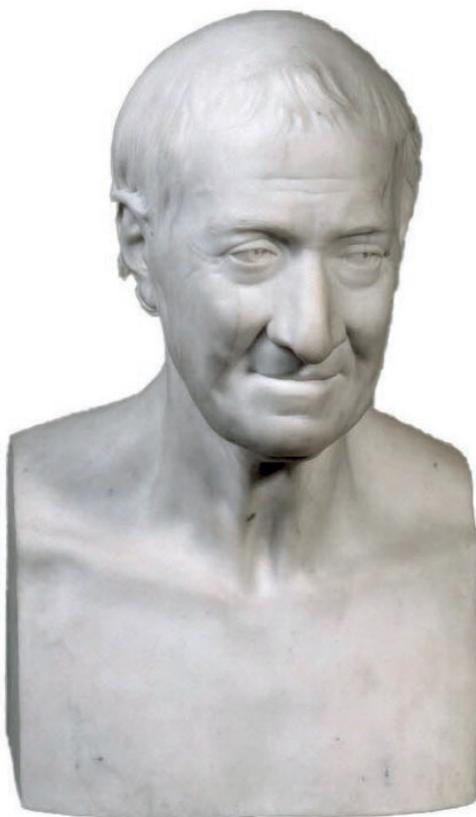
**Fig. 53**

Louis XV : médaille en or dont le portrait est dû à Jean Duvivier (1729).

Diamètre 55 mm.

Bibliothèque nationale de France ; département Monnaies, médailles et antiques ; série royale n°2324.

Photo © BnF

**Fig. 54**

Jean-Jacques Barthélemy : buste en marbre de Jean-Antoine Houdon (vers 1802).

H. 47,5 cm.

Bibliothèque nationale de France ;
département Monnaies, médailles et antiques ;
inv. 57.242f.

Photo © BnF

gravé nombre de bonnes médailles (fig. 53), dont plusieurs d'après des dessins de Bouchardon. Mais le talent ne remplace pas le génie, et on chercherait en vain dans cette période un artiste aussi inventif que Pisanello ou Dürer.

Il faut chercher des portraits de bonne facture ailleurs, notamment dans la sculpture et la peinture¹⁶⁹, où l'on trouve un nouveau souffle, même si le divorce advenu entre sculpture et architecture a entraîné un certain appauvrissement des idées. En sculpture, Jean-Antoine Houdon (1741-1828), admirateur convaincu des antiques (sous l'influence de l'antiquaire allemand Winckelmann) et du Bernin, est parvenu à obtenir comme une profondeur du regard en s'aidant d'une technique nouvelle. A l'inverse de Bouchardon qui cherchait ses idées de composition dans le dessin, Houdon travaillait en observant directement ses sujets, dont il connaissait bientôt l'anatomie et la psychologie. Cette observation attentive lui a inspiré l'idée d'évider profondément la cornée et de placer juste au-dessus du trou ainsi formé une particule de marbre destinée à accrocher la lumière ; grâce à cet artifice, l'œil semble habité par un regard, vit merveilleusement¹⁷⁰. Parmi ses bustes, celui de l'abbé Barthélemy, ancien garde du Cabinet des Médailles, me semble réussi (fig. 54).

En peinture, citons Maurice Quentin de Latour (1704-1788) et Goya (1746-1828). Le premier produit des portraits d'une grande vivacité par une habile utilisation du pastel, – médium se prêtant à merveille et avec délicatesse à l'impatience de l'artiste. En visitant le musée de Saint-Quentin où se trouvent nombre de ses œuvres, on est saisi par l'intelligence de ces regards complices que Latour semble avoir parfaitement compris et rendus. Le second est plus original, son talent annonce les temps modernes. Il apporte avant tout des effets de lumière nouveaux : dans plusieurs portraits, par exemple, il atténue la séparation entre le buste et l'arrière-plan, ce qui lui permet de concentrer une forte lumière sur le visage qui, dès lors, apparaît bien comme le point essentiel¹⁷¹. A ces peintres, on pourrait joindre Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779) pour ses remarquables scènes de genre, sa description délicate de la vie des femmes et des enfants ; mais il lui manque cette finesse de l'esprit et cette audace qui permettent d'aller jusqu'au cœur des êtres. Il y a en lui trop de faiblesses, que son autoportrait de 1771 révèle impitoyablement¹⁷². En Angleterre,

¹⁶⁹ Voir les observations d'André Rouquet sur le portrait en Angleterre (Denvir 1983, p. 120).

¹⁷⁰ Réau 1964, p. 478-479.

¹⁷¹ Gudiol 1971, p. 127.

¹⁷² Rosenberg 1979, n° 134.

Gainsborough (1727-1788) attire beaucoup le regard, mais il se laisse souvent emporter par des sentiments déjà romantiques.

L'estampe aurait-elle démerité ? Sûrement pas. Plus que jamais elle est au service de la reproduction, du fac-similé, grâce à l'habileté technique considérable des artistes, mais elle autorise aussi la création. Un nouveau domaine s'ouvre à elle : la satire politique et sociale. A la fin du règne de Louis XIV, dessinateurs et graveurs commencent à critiquer les actions du vieux roi en des caricatures violentes, mais l'originalité de la satire se manifeste vraiment avec toute sa férocité chez William Hogarth, Thomas Rowlandson et Goya. En grossissant adroitement un trait particulier d'un visage, ces dessinateurs n'ont aucune peine à tourner en dérision les personnages qu'ils visent¹⁷³. Mais peut-on parler dans ce cas de génie ? Oui, sans aucun doute. La caricature fait d'ailleurs appel au même procédé que certains courants de notre art contemporain. C'est en retenant quelques traits caractéristiques de son visage que Picasso, par exemple, a dessiné un « autoportrait face à la mort » d'une intensité d'expression remarquable¹⁷⁴.

En définitive, le siècle des Lumières apporta peu au portrait. Seuls quelques grands maîtres, comme Houdon, Latour et Goya, ajoutèrent une note originale à tout ce qui avait été tenté aux siècles précédents. Assurément on a produit beaucoup d'œuvres brillantes et intelligentes, mais il est rare qu'on y trouve une vie intérieure. Peu de force expressive dans ce fatras d'images qui n'éveille pas l'émotion du spectateur. Et l'on regrette que William Blake, le grand Anglais imaginatif, ne soit pas intervenu plus directement¹⁷⁵.

¹⁷³ Wolf 1991.

¹⁷⁴ Daix 1987, fig. 49.

¹⁷⁵ Butlin 1981, p. 491.

Chapitre 6

LA CRISE MODERNE

Le XIX^e siècle ne modifia guère les techniques du portrait. Certes, avec un artiste aussi doué d'imagination qu'Honoré Daumier, la critique des mœurs trouva un maître redoutable, mais les règles du dessin n'évoluèrent pas. Une bonne connaissance de l'anatomie et un sens de la psychologie pouvaient permettre des résultats honorables (Ingres). L'apparition de la photographie provoqua même un recul, une certaine paralysie de l'imagination, nombre de peintres et de graveurs se croyant obligés à autant de fidélité de reproduction que le photographe.

D'une grande simplicité d'exécution, le portrait photographique s'imposa dès la seconde moitié du XIX^e siècle dans la classe bourgeoise, – bientôt rejointe par les milieux populaires, – grâce à des artistes de grand talent (Nadar). Il trôna dans les salons, soigneusement monté dans un cadre ovale, témoignant de la respectabilité, du prestige social ou de la notoriété publique du personnage représenté. C'était une image figée, souvent touchante, résultant d'une importante mise en scène, qui témoignait assez bien des vertus morales, de la suffisance ou la morgue de certains personnages ; une image rendue plus immobile encore par le temps de pose que le photographe exigeait et qui était en général assez long, – dans les milieux modestes, l'enfant était souvent représenté nu, étendu sur un coussin, offrant sa vigoureuse anatomie aux yeux des admirateurs. Plus tard, Walter Benjamin dira élégamment que, grâce à cette longue durée de pose, les modèles « s'installaient pour ainsi dire à l'intérieur de l'image »¹⁷⁶. Les années passant, le portrait gagna en vie (fig. 55)¹⁷⁷, grâce à la transformation des appareils photographiques, mais il ne fut souvent

¹⁷⁶ Benjamin 1971, p. 155.

¹⁷⁷ Cette fillette, un peu effrayée, est assise, juchée sur une petite table de salon et révélée au spectateur une fois que l'on a tiré le rideau de théâtre qui la cachait. Il n'est pas impossible que le rideau soit une évocation lointaine des tentures aux riches brocarts des tableaux de Vermeer de Delft.

**Fig. 55**

Fillette dans ses atours (vers 1860).

Photo : droits réservés

qu'un instantané brutal, comme un fragment dans l'édifice d'une vie dont on ignore presque tout. A l'inverse du portrait peint ou dessiné, lentement élaboré, la photographie exprime avec difficulté le résumé d'une vie ; elle requiert de l'artiste une grande intelligence, un regard prompt. Il suffit d'observer certains portraits de chanteurs qui ornent aujourd'hui les boîtiers des disques compacts pour comprendre l'importance de ce regard ; la connivence liant parfois chanteurs et photographes permet parfois la création d'un portrait où se lit, en quelque sorte, le message transmis par la chanson. Curieusement, il arrive que le portrait photographique devienne illisible, trompeur. C'est le cas notamment de la photographie d'identité, dont l'usage a été généralisé, pour de nombreux documents officiels, par l'Administration de la plupart des pays. Image réduite au format du timbre-poste, étrangement dépourvue de vie et généralement hideuse¹⁷⁸. Mais qu'importe ! Chacun doit circuler, muni de cette image, véritable double auquel on accole aussitôt un numéro : elle lui permet d'être identifié, reconnu et de mériter son nom de citoyen.

¹⁷⁸ Cf. Brilliant 1991, p. 40.



Fig. 56
Portrait de Daniel-Henry Kahnweiler par Pablo Picasso (1910).
100,4 × 72,4 cm.
The Art Institute, Chicago, inv. 1948.561.
(Fluegel 1980, p. 142).
Photo © The Art Institute

Par bonheur, le portrait en peinture a persisté, d'abord conforme à la tradition, puis transformé par les révolutions artistiques du XX^e siècle. Une des œuvres les plus étonnantes du XIX^e siècle est la réunion de portraits des grands artistes, de Phidias à Nicolas Poussin, que Paul Delaroche, peintre français très populaire en son temps, a composée pour l'École des Beaux-Arts de Paris¹⁷⁹. Les personnages sont assez bien représentés, mais cet ensemble conventionnel n'émeut plus guère le spectateur d'aujourd'hui. C'est, en quelque sorte, l'ultime manifestation d'une pratique sociale qui restait attachée aux traditions. Par la suite, l'impressionnisme, l'école de Vienne, – que l'on songe à l'autoportrait d'Egon Schiele, 1912¹⁸⁰, – et d'autres écoles aussi fameuses apporteront au portrait un éclat nouveau, mais il faut attendre Picasso, ce protégé de l'art, ou Francis Bacon pour découvrir la nouveauté. Chacun connaît l'évolution des idées du premier dont je ne citerai qu'un portrait, celui de Daniel-Henry Kahnweiler, marchand de tableaux et critique d'art (fig. 56). Il s'agit vraisemblablement du plus beau portrait de la période cubiste de Picasso où l'on voit comment celui-ci est parvenu à décomposer les traits d'un visage en éléments géométriques pour leur donner un relief particulier. L'ensemble est saisissant de grandeur et de noblesse, brillant comme un vitrail. On y retrouve un peu les têtes fantastiques que Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) forgea en assemblant des éléments incongrus tels que végétaux, animaux, livres (l'Été, l'Hiver, le Bibliothécaire).

Bacon, artiste prodigieusement pessimiste et sincère, retient encore plus l'attention car il concilie la lumière avec le mouvement : la vie est mouvement, jusque dans le for intérieur, et il importe au peintre de l'exprimer par le corps entier, douloureusement. Toute vie n'est qu'un cri immense, désespéré, et l'art est, selon lui, devenu un jeu. « You see, all art has now become completely a game by which man distracts himself ; and you may say it has always been like that, but now it's entirely a game »¹⁸¹, – à l'image de l'œuvre de Picasso qui, au fond, n'est qu'un formidable jeu. Son autoportrait de 1973 reflète la tragédie humaine, telle qu'il la concevait¹⁸².

¹⁷⁹ Bann 1997, p. 209-211 ; Haskell 1976, p. 9.

¹⁸⁰ Clair 1986, p. 428.

¹⁸¹ Sylvester 1975, p. 29.

¹⁸² Sylvester 1975, front.

Il faudrait aussi évoquer les remarquables portraits que le cinéma peut réaliser. En 1953 déjà, Roland Barthes écrivait : « C'est (...) seulement le cinéma qui va constituer l'ère historique d'une sociologie du visage : peinture, photographies même, n'en étaient que la préhistoire »¹⁸³. Mais le cinéma nous fait entrer dans le monde immense des images mouvantes et fugitives, différent de ceux de la médaille et de la peinture. On ne saurait l'étudier brièvement, fût-ce par quelques allusions brillantes.

¹⁸³ Barthes 1993, p. 225 (*Visages et figures*).

CHAPITRE 7

Le désir d'image

Le puissant et le riche (matériellement ou intellectuellement) sont, à coup sûr, très intéressés par le portrait, qui devient pour eux symbole de grandeur et d'éternité, alors que le pauvre s'en détourne ou, plutôt, en est écarté. Pourtant l'image n'est pas éternelle, elle peut même échapper à son propriétaire. On en voit l'exemple à l'époque romaine. Un empereur dont le règne avait été marqué par trop de souffrances et d'horreurs pouvait encourir, après sa mort, la *damnatio memoriae*¹⁸⁴. Une telle condamnation de la mémoire entraînait deux sanctions sévères : le martelage de ses inscriptions sur les édifices publics et, dans certains cas, la refonte de ses monnaies de bronze, en d'autres termes, l'effacement sélectif de son nom et de son portrait. L'application de ces sanctions n'était pas aisée ; elle supposait beaucoup de recherches, de longs délais et l'accord de tous. Aussi ne fut-elle jamais complète. Parmi les condamnés, Caligula et Néron sont les plus connus. Pour le premier, le gouvernement de Claude trouva un expédient habile : il ordonna de contremarquer ses monnaies de bronze pour les valider de nouveau, faisant ainsi l'économie d'une refonte monétaire¹⁸⁵. Cependant il prit également soin de faire abraser le nom de Caligula de certains sesterces, monnaies de bronze lourdes et relativement précieuses¹⁸⁶. Pour le second, nombre de ses monnaies de bronze ont été martelées ; on en a retrouvé en France (fig. 57).

Autre motif de rejet : la révolte. Au temps d'Auguste, on a martelé des monnaies de bronze de cet empereur avec l'intention évidente d'en effacer l'image abhorrée. De telles monnaies ont été retrouvées en grand nombre en France, l'ancienne Gaule

¹⁸⁴ Cagnat 1914, p. 169 et 175 .

¹⁸⁵ Giard 1970, p. 37.

¹⁸⁶ Giard 1988b, p. 22.

**Fig. 57**

Néron : *dupondius* martelé, provenant de la trouvaille de Condé-sur-Aisne. Musée de Soissons. (Giard 1968, p. 84, pl. XIII, n°1955). Photo © droits réservés

dont les habitants n'ont pas toujours bien accepté le gouvernement de Rome¹⁸⁷. En fait, cette destruction du portrait, considéré comme un double du prince, connaît des développements au cours de l'histoire. En d'autres temps, du tyran ou du roi maudit on brûlera le simulacre en peinture. En d'autres temps encore, on brisera les statues des maîtres d'autrefois et des saints. La Révolution française de 1789 multipliera ces jeux de massacre, s'en prenant, par exemple, aux statues des rois de France qui ornaient la façade de Notre-Dame de Paris. Un siècle plus tôt, Saint-Simon rapporte dans ses *Mémoires* que, lors du siège de Namur par Louis XIV, les jours furent si pluvieux que les soldats s'en prirent à saint Médard, jugé responsable du mauvais temps, qu'ils « en recherchèrent des images et les rompirent et brûlèrent tant qu'ils en trouvèrent ». Comme l'être humain, l'image peut devenir objet d'adoration ou d'aversion, mais dans les deux cas, son rôle dépasse le raisonnable pour confiner bientôt à l'absurde.

Il arrive parfois que le rejet de l'image soit dû au renoncement. Évidemment les cas sont rares et celui du tsar de Russie Paul I^{er} (1796-1801), fils de Catherine, retient l'attention. Il ordonna, en effet, de mettre au droit de ses monnaies, non pas son portrait, mais en quatre lignes une devise religieuse¹⁸⁸. On ignore la raison d'un tel changement, mais il n'est pas impossible que le souverain ait répugné à répandre

¹⁸⁷ Giard 1967, p. 121.

¹⁸⁸ Engel Serrure 1897, p. 562.

son effigie aux traits particulièrement ingrats¹⁸⁹. Ses successeurs, Alexandre I^{er} et Nicolas I^{er}, suivirent son exemple.

La religion aurait-elle poussé les hommes à renoncer au portrait ? Il ne semble pas, car on compte d'innombrables portraits de saints et de saintes, d'anachorètes et de stylites, de papes et d'hommes d'Église. Beaucoup sont posthumes et sortis de l'imagination des artistes (qu'ils soient de la Renaissance ou du XIX^e siècle) ; mais on observera qu'ils ont été le plus souvent inventés pour l'édification des âmes. On peut cependant s'interroger sur la séduction mystérieuse qui se dégageait de certaines images : comment ne pas se détourner de cette fadeur qui caractérise nombre de christes et de vierges à la Renaissance et touchera par la suite l'imagerie sulpicienne ? Comment ont-elles pu jouer un rôle dans l'édification des pieux esprits ?

Il semble difficile à l'être humain de se passer de portraits, si médiocres soient-ils. Même les sanctions prises contre les monnaies, refonte ou martelage, ne conduisent pas vraiment à la suppression du portrait du prince dont on a condamné la mémoire. Quant au renoncement au portrait monétaire, il n'implique pas sa condamnation : il nous informe seulement sur une prise de position momentanée, due vraisemblablement à une mauvaise relation à sa propre image. Le double de soi semble une nécessité absolue, c'est la pièce de rechange qui tranquillise. L'image de l'être élu, particulier, qu'on se forge en soi, dans son for intérieur, ne saurait suffire ; il lui faut un support matériel, soit que la mémoire intérieure se défie de sa propre fidélité, soit plutôt que la contemplation répétée de l'image réactualise la trace mnésique de l'instant où il y eut élection.

D'origine assez ancienne, le portrait réaliste a été longtemps l'instrument, l'emblème des puissants et des riches, les seuls à disposer du droit à l'individualisation. Dans le monde d'autrefois, toute vie sociale se confondait en eux ; ils étaient la réalité de la vie et, dans les meilleurs des cas, ils représentaient comme le cœur du groupe d'hommes dont ils garantissaient la sécurité. En eux se reflétait une société solide, unie ou contrainte à l'union. Les meilleurs étaient cités en exemple. A la Renaissance, l'émancipation se développa, faisant ensuite en trois ou quatre siècles éclater la famille et se défaire la cohésion sociale ; surgirent alors des révoltés aspirant à la liberté religieuse et aux droits civils. Chacun voulut sa propre image, puis celle des autres, quel que fût le prix, – souvent très élevé¹⁹⁰. Aujourd'hui, si le goût

¹⁸⁹ McGrew 1992, p. 50-51.

¹⁹⁰ Haskell 1980, p. 16-17.

a évolué, si on ne collectionne plus les portraits comme autrefois pour posséder de vastes ensembles témoignant de l'ancienneté et de la richesse des familles (ou de certaines institutions universitaires, qui gardaient, soigneusement alignés dans des salles d'apparat, les portraits de leurs grands maîtres), les principaux événements d'une vie sont jalonnés de photographies commémoratives (mariage, naissances, voyages, etc.), et nul ne refuse de voir établir son portrait (miroir nécessaire à chaque individu devenu l'égal de Narcisse) s'il est fait par un photographe de talent.

Certes le portrait joue encore son rôle de représentation sociale, mais ce ne sont plus les mêmes types de « puissants » dont chacun mémorise l'image. Ainsi Marilyn Monroe est-elle devenue la Mona Lisa des temps modernes : une jeune beauté de l'ère Kennedy, photographiée avec grand soin et dont seul le suicide permit de garder intacte l'image, comme divinisée dans une éternelle jeunesse. Le portrait est aussi mobilisé par l'Administration à son service sous prétexte d'ordre et de sécurité : c'est le règne sans partage de la photographie d'identité. Impossible d'y échapper, sous peine de n'être au fond personne, sans feu ni lieu, sans nom ni droits. Plus tard, croyant bien faire, familles et amis se cotiseront pour poser sur votre tombe votre image embellie, retouchée. Naïve, illusoire, inutile. Vous serez, vous aussi, comme divinisé, là même où s'affirmera le plus inexorablement votre condition mortelle. Secret d'un visage à jamais perdu, inaccessible vie intérieure que le passant s'obstine à déchiffrer sur le plus médiocre visage. D'où lui vient le pouvoir de toujours et encore attirer notre attention irrésistiblement ?

MARIE-NOËLLE GOFFIN

EN GUISE DE CONCLUSION

Lorsque J.-B. Giard me demanda quelques dessins afin de compléter son livre, j'acceptai aussitôt, l'art du portrait étant, à mes yeux, celui qui implique le plus d'amour de la part de son auteur puisqu'il répond à un appel. Certes on peut aimer un objet, et le peintre de natures mortes, – appelées plus à propos « vies silencieuses » dans les contrées du Nord, – le démontre bien, ou encore être sensible à la beauté d'un lieu, s'intéresser à une histoire et même se complaire dans l'investigation étroite de sa propre aventure. Mais le portrait, lui, parle d'un amour né d'un double regard. Il fut toujours mon préféré.

Un jour, un dessinateur, – devrais-je plutôt écrire un faiseur d'images, – tenta de me convaincre qu'en étudiant un visage on ne pouvait « rien choisir, rien inventer, rien exprimer ». Ne percevait-il des êtres que l'enveloppe qui les retient prisonniers, et ignorait-il que le dialogue à l'origine de tout portrait s'établit dans un lien indéfinissable pendant un temps vécu en silence qui est une sorte d'instant de grâce sans lequel l'artiste peut prétendre à l'exactitude, mais pas à la vérité, cette vérité qui est tout autant celle du regardé que celle du regardant. J'emploie le mot grâce car le peintre s'aperçoit que certains jours le silence reste muet et que cette alchimie mystérieuse ne se fait pas. Serait-ce parce que l'amour qui fait naître se mue parfois en tentative d'appropriation ?

Qui dit amour dit connaissance, – mais lequel des deux précède l'autre ? – ou tout au moins approche, attention à l'autre et, dans le cas du portrait, réponse à un désir, le modèle choisissant souvent l'aspect de lui-même qu'il souhaite privilégier. Mais étrangement, malgré des directives qui pourraient être réductrices, il arrive que l'artiste révèle du personnage une autre facette et livre aussi à son insu son propre mystère.

Je m'étonnai cependant qu'il me fût fait appel alors que l'iconographie du livre, due à de fidèles techniques de reproduction, sans être tout à fait définitive, était déjà établie. Mais justement il s'agissait là de reproductions alors que l'artiste ne reproduit jamais tout à fait. Il évoque, choisit, suggère, donne à voir et ne crée pas tout seul puisque interviennent certains éléments fluctuants dont il a une perception plus ou moins intense ; entre autres les réminiscences des souvenirs, l'humeur du temps, et la lumière surtout.

Pour les avoir beaucoup contemplées, J.-B. Giard savait que les médailles et les sculptures, – les visages même, – offrent des lectures différentes selon les jeux ou les affrontements de la lumière et de l'ombre, mais il lui manquait le savoir de la main pour en donner la traduction.

Je commençai donc les dessins, persuadée pourtant que ma vérité différerait inévitablement de celle des modèles, malgré la conscience que j'apportai à leur observation, accueillant cependant la proposition comme une incitation à renaître, puisque finalement une œuvre vous crée, et non pas l'inverse.

Mais lorsque me furent réclamées ces quelques lignes, je demurai un temps indécise. Ici, pourquoi le témoignage du dessinateur était-il précieux alors que souvent, en interrogeant des visages, nous lisions, l'auteur et moi, des réponses qui se ressemblaient. Or solliciter mes propres réflexions afin de les ajouter à son livre n'était-ce pas, de sa part, attendre plutôt celles qui différeraient des siennes ? Certes nous pouvions regarder dans la même direction puisque l'univers de l'écrivain, du peintre, du musicien est sensiblement le même, mais leurs œuvres faites de matériaux particuliers ne se construisent pas de la même façon car, pour arracher un peu de temps à la mort, c'est avec une matière que le plasticien livre son combat.

Animer la matière, ce peut être aussi actionner une machine, la dominer, et notre époque n'est pas avare de ces sortes de fabrications. Mais l'artiste, surtout avec le portrait, révèle, tout en le respectant, une tout autre vie grâce à son geste qui réunit, unifie, en parvenant au difficile et fragile accord de sa main et de son esprit.

Ce faisant, c'est lui-même qu'il pacifie.

Lorsqu'on dit d'un artiste qu'il est manuel, on pense souvent à son habileté, or il est surtout celui qui aime avec sa main et ajoute à la mémoire de son cœur une autre mémoire. Il n'oublie pas une forme qu'il a, ne fût-ce qu'un instant, tenue, et si son œil découvre, c'est sa main qui s'attarde et devine l'intimité des choses. Ensuite demeure au creux de ses paumes la réalité sensible qu'il a perçue.

Avant de devenir celui qui bataille et construit, le geste du créateur, d'abord dé-

sarmé, cherche, tâtonne, caresse et obéit à une matière qui semble avoir elle-même ses propres désirs . Pour l'artiste, il s'agit de l'apprivoiser afin de lui faire rendre sa richesse secrète. Alors elle devient une alliée.

Le graveur en utilise plusieurs, qu'il fait chanter : le bois chaud, vivant, est pour lui tout de suite un ami ; le cuivre, un joyeux miroir qui renvoie les couleurs du visage qui le contemple, embellies. Mais son éclat fauve est si intimidant que la main n'ose attaquer dans l'instant sa nature inviolée. Le zinc paraît pauvre, terne ; l'acier, froid, dur, hostile...

Et les gestes du sculpteur, du peintre, du dessinateur, en utilisant d'autres matériaux sont en quête d'une même réalité.

J.-B. Giard pense que la sculpture demande plus d'efforts et de temps que la peinture ; je n'en suis pas sûre, car la sculpture plus matérielle, plus instinctive, plus sensuelle, s'élabore en trois dimensions qui nous sont familières, alors que la peinture, qui transcrit notre perception habituelle en deux dimensions, nécessite une recherche et une approche peut-être plus intellectualisées.

Parcourant le livre, je rencontrais des personnages qui m'étaient chers, mais pour illustrer mon propos, j'en choisirai d'autres tout autant aimés : d'une part, ces visages pris sur le vif, animés d'une vie primesautière, on pourrait dire à fleur de peau, et pour lesquels J.-B. Carpeaux a utilisé un plâtre difficilement malléable et qui durcirait encore¹ ; et d'autre part, ceux peints par le Bronzino² avec une matière fluide, souple, aisément modifiable. Le contraste étonne entre une sculpture qui se joue de la rigidité du matériau au point de le faire oublier, et une peinture qui se fige dans une forme géométrique, lisse, presque minérale.

Réalisme et idéalisme, – mais le Bronzino était aussi poète, – voilà bien deux manières d'accorder la main et l'esprit, or les deux artistes émeuvent avec des portraits même si, en parlant de la destinée humaine, du temps, de la mort, ils ne nous transmettent pas tout à fait le même message.

Offrant une lecture très immédiate, les portraits de Carpeaux, qui paraissent nous regarder plus que nous ne les regardons, ondoyants, vivant dans l'instant, nous disent d'aimer la douceur d'une main, la blondeur des moissons, le soleil et le vent, et le vol de l'oiseau puisque bientôt nous nous en irons. Ceux du Bronzino, qui semblent

¹ Portraits en buste du Musée d'Orsay (Paris).

² Surtout ceux de la famille Médicis à Florence (Offices et Palais Pitti). Cf. Pope Hennessy 1979, p. 181 et suiv.

ne pas nous voir et que nous interrogeons, très intériorisés, installés dans la durée et pour l'éternité, avec leur plastique superbement glaciale, leur matière immobile incitent à la contemplation en affirmant à tous nos frères que la mort n'existe pas.

Cette peinture « senza tempo », qui exerce sur moi une étrange fascination, prouve aussi que le dessinateur a le merveilleux privilège d'abolir le temps quand il se penche avec tendresse, afin de leur donner une autre vie, sur des visages d'il y a deux mille ans.

Là encore illusion ? Cette continuité de l'amour qui seule m'importe vraiment, avec ferveur les mots d'un poète la chantent autrement :

*Et les routes toujours se croisent.
Les hommes sont faits pour s'entendre
Pour se comprendre pour s'aimer
Ont des enfants qui deviendront pères des hommes
Ont des enfants sans feu ni lieu
Qui réinventeront les hommes
Et la nature et leur patrie
Celle de tous les hommes
Celle de tous les temps.
(Éluard 1951)*

BIBLIOGRAPHIE

- Adhémar 1947 – Jean Adhémar, *Frère André Thevet*, Paris 1947
- Affreschi 1981 – Filippa Maria Aliberti Gaudioso et Eraldo Gaudioso, *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo, Progetto ed esecuzione, 1543-1548* (exposition: Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16 novembre 1981-31 gennaio 1982), Rome 1981
- Alföldi 1971 – Andreas Alföldi, « The invasions of peoples from the Rhine to the Black Sea », *The Cambridge Ancient History*, vol. XII (1939), réimpr. 1971
- Alföldi 1985 – Andreas Alföldi, *Caesar in 44 v. Chr.*, Bonn 1985 (*Studien zu Caesars Monarchie und ihren Wurzeln* vol. I)
- Allen 1910 – Percy Stafford Allen (éd.), *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, vol. II: 1514-1517, Oxford 1910
- Allen 1913 – Percy Stafford Allen et Helen Mary Allen (éds), *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, vol. III: 1517-1519, Oxford 1913
- Ames-Lewis 1974 – Francis Ames-Lewis, « A portrait of Leon Battista Alberti by Uccello », *The Burlington Magazine*, vol. 116.851 (février 1974), pp. 103-105
- Andreae 1973 – Bernard Andreae, *L'art de l'ancienne Rome*, Paris 1973
- Ariès 1973 – Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Paris 1973
- Ashmole 1959 – Bernard Ashmole, « Cyriac of Ancona », *Proceedings of the British Academy*, vol. XLV (1959), pp. 25-41
- Babelon 1897 – Ernest Babelon, *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque nationale*, Paris 1897
- Babelon 1901 – Ernest Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*. Première partie, *Théorie et doctrine*, Paris 1901
- Babelon 1914 – Ernest Babelon, « Attila dans la numismatique », *Revue numismatique*, 1914, pp. 297-314

- Babelon 1924 – Ernest Babelon, *Le Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale. Notice historique et guide du visiteur. I. Les antiques et les objets d'art*, Paris, 1924
- Babelon Blanchet 1895 – Ernest Babelon et J.-Adrien Blanchet, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque nationale*, Paris 1895
- Bälschmann 1970 – Oskar Bälschmann, *Nicolas Poussin. Dialectics of painting*, London 1970
- Bann 1997 – Stephen Bann, *Paul Delaroche. History Painted*, Princeton 1997
- Bardon 1974 – Françoise Bardon, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique*, Paris 1974
- Barthes 1993 – Roland Barthes, *Œuvres complètes. Tome I, 1942-1965* (éd. Éric Marty), Paris 1993
- Bastien 1983 – Pierre Bastien, *Le monnayage de Magnence (350-353)*, 2^e éd. : Wetteren 1983
- Bastien 1994 – Pierre Bastien, *Le buste monétaire des empereurs romains*, vol. III, Wetteren 1994 (*Numismatique romaine. Essais, recherches et documents*, XIX)
- Baumgartner 1988 – Frederic J. Baumgartner, *Henry II, King of France, 1547-1559*, Durham and London 1988
- Baxandall 1985 – Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* (trad. Yvette Delsaut), Paris 1985
- Benjamin 1971 – Walter Benjamin, *Essais. Volume I : 1922-1934* (trad. Maurice de Gandillac), Paris 1971-1983
- Béranger 1973 – Jean Béranger, « De Sénèque à Corneille : lueurs sur Cinna », in J. Béranger, *Principatus. Études de notions et d'histoire politiques dans l'Antiquité gréco-romaine*, Genève 1973, pp. 191-207
- Bernareggi 1975 – Ernesto Bernareggi, « Monete d'oro con ritratto del Rinascimento italiano : un aggiornamento », *Numismatica e antichità classiche*, vol. IV (1975), pp. 299-330
- Bloesch 1960 – Hansjörg Bloesch, « Persönlichkeit und Individualität auf antiken Münzen », *Winterthurer Jahrbuch*, 1960, pp. 48-69
- BMC 1923 – Harold Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum. Vol. I, Augustus to Vitellius*, London 1923
- Bober Rubinstein 1986 – Phyllis Pray Bober et Ruth Rubinstein, *Renaissance artists & Antique sculpture. A handbook of sources*, Oxford 1986
- Boizard 1692 – Jean Boizard, *Traité des monnoyes, de leurs circonstances et dépendances*, Paris 1692

- Bonafoux 1985 – Pascal Bonafoux, *Rembrandt, autoportrait*, Genève 1985
- Bosseboeuf 1911 – Louis-Auguste Bosseboeuf, *Un précurseur. Michel de Marolles, abbé de Villeloin. Sa vie et son œuvre*, Tours 1911
- Brilliant 1963 – Richard Brilliant, *Gesture and rank in Roman art. The use of gestures to denote status in Roman sculpture and coinage*, New Haven 1963 (*Memoirs of the Connecticut Academy of arts & sciences*, vol. XIV)
- Brilliant 1991 – Richard Brilliant, *Portraiture*, London 1991
- Buchner 1960 – Ernst Buchner, *Deutsche Malerei der Dürerzeit. Meisterwerke der alten Pinakothek München*, München 1960
- Burke 1992 – Peter Burke, *The fabrication of Louis XIV*, New Haven 1992
- Butlin 1981 – Martin Butlin, *The paintings and drawings of William Blake*, New Haven 1981
- Cagnat 1914 – René Cagnat, *Cours d'épigraphie latine*, 4^e éd. Paris 1914
- Cahn 1989 – Herbert Adolf Cahn, « EIDibus MARTiis », *Numismatica e antichità classiche. Quaderni ticinesi*, vol. XVIII (1989), pp. 211-232
- Campbell Phillips Herbrüggen Trapp 1978 – Lorne Campbell, Margaret Mann Phillips, Hubertus Schulte Herbrüggen and J. B. Trapp, « Quentin Metsys, Desiderius Erasmus, Pieter Gillis and Thomas More », *The Burlington Magazine*, vol. CXX (Nov. 1978), pp. 716-725
- Canetti 1966 – Elias Canetti, *Masse et puissance* (trad. Robert Rovini), Paris 1966
- Carruthers 1990 – Mary Carruthers, *The book of memory. A study of memory in Medieval culture*, Cambridge 1990
- Castelli 1971 – Enrico Castelli, *Images et symboles* (trad. Enrichetta Valenziani), Paris 1971
- Choné 1991 – Paulette Choné, *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine (1525-1633). « Comme un jardin au cœur de la chrétienté »*, Paris 1991
- Clair 1986 – Jean Clair (éd.), *Vienne, 1880-1938. L'apocalypse joyeuse*. [Exposition du Centre Pompidou], Paris 1986
- Coarelli 1974 – Filippo Coarelli, *Guida archeologica di Roma*, Rome 1974
- Cochrane 1981 – Eric Cochrane, *Historians and historiography in the Italian Renaissance*, Chicago 1981
- Cogliati-Arano Arslan 1978 – Luisa Cogliati Arano et Ermanno Arslan, « Le monnayage milanais de Louis XII et ses antécédents sous les Sforza », in *La monnaie, miroir des rois* [Exposition de l'Hôtel de la Monnaie], Paris 1978, pp. 99-138
- Colin 1981 – Jean Colin, *Cyriaque d'Ancône. Le voyageur, le marchand, l'humaniste*, Paris 1981

- Colombier 1929 – Pierre du Colombier (éd.), *Lettres de Poussin*, Paris 1929
- Cox-Rearick 1984 – Janet Cox-Rearick, *Dynasty and destiny in Medici art. Pontormo, Leo X, and the two Cosimos*, Princeton 1984
- Crawford 1974 – Michael Hewson Crawford, *Roman Republican coinage*, Cambridge 1974
- Crippa 1986 – Carlo Crippa, *Le monete di Milano dai Visconti agli Sforza, dal 1329 al 1535*, Milano 1986
- Cunnally 1986 – John Cunnally, « Nero, Seneca, and the medallist of the Roman emperors » in *The Art bulletin*, vol. 67 (1986), pp. 314-317
- Cuper 1724 – Gisbert Cuper, « De elephantis in nummis obviis exercitatio I », in A. H. De Sallengre, *Novus thesaurus antiquitatum romanarum, congestus ab...*, vol. III, La Haye 1724, cols 17-264
- Daix 1987 – Pierre Daix, *Picasso créateur. La vie intime et l'œuvre*, Paris 1987
- Dante 1992 – Dante, *La divine comédie. L'enfer* (trad. Jacqueline Risset), Paris 1992
- Delen 1969 – Adrien Jean Joseph Delen, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas – Deuxième partie : Le XVI^e siècle. Les graveurs d'estampes*, réimpr. Paris 1969
- Demougeot 1969 – Émilienne Demougeot, *La formation de l'Europe et les invasions barbares. Des origines germaniques à l'avènement de Dioclétien*, Paris 1969
- Denvir 1983 – Bernard Denvir, *A documentary history of taste in Britain. The eighteenth Century. Art, design and society, 1689-1789*, London and New York, 1983
- Dieudonné 1936 – Adolphe Dieudonné, *Manuel de numismatique française – vol. IV : Monnaies féodales françaises*, Paris 1936
- Dubois 1970 – Claude-Gilbert Dubois, *Mythe et langage au seizième siècle*, Bordeaux 1970
- Dubois 1972 – Claude-Gilbert Dubois, *Celtes et Gaulois au XVI^e siècle. Le développement littéraire d'un mythe nationaliste...* Paris 1972
- Dülberg 1990 – Angelica Dülberg, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990
- Ehrmann 1986 – Jean Ehrmann, *Antoine Caron, peintre des fêtes et des massacres*, Paris 1986
- Eisenstein 1979 – Elizabeth Eisenstein, *The printing press as an agent of change. Communications and cultural transformations in early-modern Europe*, vol. I, Cambridge 1979
- Elias 1973 – Norbert Elias, *La civilisation des mœurs* (trad. Pierre Kamnitzer), Paris 1973
- Éluard 1951 – Paul Éluard, « La mort, l'amour, la vie », in Paul Éluard, *Le Phénix*, Paris 1951
- Engel Serrure 1897 – Arthur Engel et Raymond Serrure, *Traité de numismatique moderne et contemporaine – Première partie : Époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris 1897

- Exemplum* 1980 – « Rhétorique et histoire. L'*exemplum* et le modèle de comportement dans le discours antique et médiéval. Table ronde organisée par l'École française de Rome (le 18 mai 1979) », *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Age, temps modernes*, vol. 92 (1980), pp. 7-179
- Faber 1606 – Johann Faber, *In imagines illustrium ex Fulvii Ursini bibliotheca, Antverpiae a Theodoro Gallaeo expressas, commentarius*, Anvers 1606
- Faietti Oberhuber 1988 – Marzia Faietti et Konrad Oberhuber (éds), *Humanismus in Bologna 1490-1510* [Ausstellung, Wien, 20. Mai – 26. Juni 1988], Bologna 1988
- Fittschen 1988 – Klaus Fittschen (éd.), *Griechische Porträts*, Darmstadt 1988
- Flacelière 1969 – Robert Flacelière, « État présent des études sur Plutarque », *Association Guillaume Budé. Actes du VIII^e congrès* (Paris, 5-10 avril 1968), Paris 1969, pp. 483-505
- Fluegel 1980 – Jane Fluegel, William Rubin (éd.), *Pablo Picasso. A retrospective. Chronology*, New York 1980
- Focillon 1952 – Henri Focillon, *Piero della Francesca*, Paris 1952
- Focillon 1970 – Henri Focillon, *Vie des formes, suivi de Éloge de la main*, 6^e édition, Paris 1970
- Forrer 1904 – Leonard Forrer, *Biographical dictionary of medallists...*, Vol. I, London 1904
- Franzoni 1984 – Claudio Franzoni, « Le collezioni rinascimentali di antichità », in S. Settis (éd.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana. I, L'uso dei classici*, Torino 1984, pp. 301-360
- Friedlaender 1964 – Walter Friedlaender, *Nicolas Poussin, a new approach*, New York s. d. [1964]
- Fulvio 1517 – Andrea Fulvio, *Illustrium imagines*, Roma, 1517
- Gadol 1973 – Joan Gadol, *Leon Battista Alberti, universal Man of the Early Renaissance*, réimpression : Chicago and London 1973
- Giard 1967 – Jean-Baptiste Giard, « Le trésor de Port-Haliguen. Contribution à l'étude du monnayage d'Auguste », in *Revue numismatique*, 1967, pp. 119-139
- Giard 1968 – Jean-Baptiste Giard, « Le pèlerinage gallo-romain de Condé-sur-Aisne et ses monnaies », *Revue numismatique*, 1968, pp. 76-130
- Giard 1970 – Jean-Baptiste Giard, « Pouvoir central et libertés locales. Le monnayage en bronze de Claude avant 50 après J.-C. », *Revue numismatique*, 1970, pp. 33-61
- Giard 1971a – Jean-Baptiste Giard, « Les monnaies du premier consulat d'Octave », *Revue numismatique*, 1971, pp. 90-105
- Giard 1971b – Jean-Baptiste Giard, « La fabrication des monnaies dans l'Antiquité », in *Les graveurs d'acier et la médaille de l'Antiquité à nos jours [Exposition de la Monnaie, Paris, juin-septembre 1971]*, Paris 1971, pp. 401-413

- Giard 1974 – Jean-Baptiste Giard, « Inventions et créations numismatiques de la Renaissance », *Journal des Savants*, 1974, pp. 192-211
- Giard 1975 – Jean-Baptiste Giard, « La pénurie de petite monnaie en Gaule au début du Haut-Empire », *Journal des Savants*, 1975, pp. 81-102
- Giard 1978 – Jean-Baptiste Giard, « L'illusion du portrait », *Bulletin de la Bibliothèque Nationale*, vol. 3/1 (1978), pp. 29-35
- Giard 1980 – Jean-Baptiste Giard, « Critique de la science des monnaies antiques », *Journal des savants*, 1980, pp. 225-245
- Giard 1983 – Jean-Baptiste Giard, « Le double du prince », *Revue de la Bibliothèque nationale*, vol. 10 (1983), pp. 3-11
- Giard 1988a – Jean-Baptiste Giard, *Bibliothèque nationale. Catalogue des Monnaies de l'Empire romain – vol. I : Auguste*. 2^e éd., Paris, 1988
- Giard 1988b – Jean-Baptiste Giard, *Bibliothèque nationale. Catalogue des monnaies de l'Empire romain – vol. II : De Tibère à Néron*, Paris 1988
- Giard 1989 – Jean-Baptiste Giard, « Un camée du roi René par Francesco Laurana », *Médailles et antiques*, vol. I (1989), pp. 21-22, et pl. X
- Giard 1991 – Jean-Baptiste Giard, « L'image d'Alexandre le Grand à la Renaissance », in *Numismatica e antichità classiche. Quaderni ticinesi*, vol. XX (1991), pp. 309-315
- Giard 1993 – Jean-Baptiste Giard, « Médailles et portraits, ou la recherche de l'individu à la Renaissance », in M. Price, A. Burnett & R. Bland (éds), *Essays in honour of Robert Carson and Kenneth Jenkins*, London 1993, pp. 277-280
- Giard 1998 – Jean-Baptiste Giard, *Bibliothèque nationale de France. Catalogue des monnaies de l'Empire romain – vol. III : Du soulèvement de 68 après J.-C. à Nerva*, Paris 1998
- Giard 2000a – Jean-Baptiste Giard, *Le monnayage de l'atelier de Lyon de Claude I^{er} à Vespasien (41-78 après J.-C.) et au temps de Clodius Albinus (196-197 après J.-C.)*, Wetteren 2000
- Giard 2000b – Jean-Baptiste Giard, « Scipion l'Africain, héros de la Renaissance », in *Numismatica e antichità classiche. Quaderni ticinesi*, vol. XXIX (2000), pp. 413-425
- Giesey 1987a – Ralph E. Giesey, *Cérémonial et puissance souveraine. France, XV^e-XVII^e siècles* (trad. Jeannie Carlier), Paris 1987
- Giesey 1987b – Ralph E. Giesey, *Le roi ne meurt jamais. Les obsèques royales dans la France de la Renaissance* (trad. Dominique Ebnöther), Paris 1987
- Gilli 1993 – Patrick Gilli, « Coluccio Salutati, chancelier de Florence, et la France », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, vol. LV (1993), pp. 479-501

- Giovio 1575 – Paolo Giovo, *Elogia virorum bellica virtute illustrium, septem libris iam olim ab autore comprehensa, et nunc ex eiusdem Musaeo ad vivum expressis imaginibus exornata*, Bâle 1575
- Gnecchi 1912 – Francesco Gnecchi, *I medaglioni romani descritti ed illustrati*, vol. II, Milan 1912
- Gombrich 1971 – Ernst Hans Gombrich, *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale* (trad. Guy Durand), Paris 1971
- Gordon 1957 – Donald James Gordon, « Giannotti, Michelangelo and the cult of Brutus », in D. J. Gordon (ed.), *Fritz Saxl, 1890-1948. A volume of memorial essays from his friends in England*, London 1957, pp. 281-296
- Grabar 1945 – André Grabar, « Plotin et les origines de l'esthétique médiévale », in *Cahiers archéologiques*, vol. I (1945), pp. 15-34
- Gudiol 1971 – José Gudiol, *Goya, 1746-1828. Biography, analytical study and catalogue of his paintings* (transl. by Kenneth Lyons), vol. I, New York [1971]
- Guiffrey 1860 – Georges Guiffrey (éd.), *Chronique du roy François premier de ce nom*, Paris 1860
- Guiffrey 1891 – Jules Guiffrey, « Les médailles des Carrare, seigneurs de Padoue, exécutées vers 1390 », *Revue numismatique*, 1891, pp. 17-25
- Hampton 1990 – Timothy Hampton, *Writing from history, The rhetoric of exemplarity in Renaissance literature*, Ithaca NY 1990
- Haskell 1976 – Francis Haskell, *Rediscoveries in art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, Ithaca NY 1976
- Haskell 1980 – Francis Haskell, *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of Baroque*, nouvelle éd., New Haven 1980
- Haskell Penny 1981 – Francis Haskell et Nicholas Penny, *Taste and the antique. The lure of classical sculpture. 1500-1900*, New Haven 1981
- Held 1969 – Julius Samuel Held, *Rembrandt's Aristotle and other Rembrandt studies*, Princeton 1969
- Herbert 1972 – Robert L. Herbert, *David, Voltaire, Brutus and the French Revolution. An Essay in art and politics*, Londres 1972
- Hill 1930 – George Francis Hill, *A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930
- Hollstein 2016 – Wilhelm Hollstein, « The aureus of Casca Longus (RRC 507/1) », in *The Numismatic Chronicle*, vol. 176 (2016), pp. 155-180, pls 20-21
- Huszar 1947 – Louis Huszar, *Attila dans la numismatique*, Budapest 1947

- Huttich 1525 – Johann Huttich, *Imperatorum romanorum libellus. Una cum imaginibus ad vivam effigiem expressis*, Strasbourg 1525
- Jacobs 1979 – Fredrika Herman Jacobs, *Studies in the patronage and iconography of pope Paul III (1534-1549)*, Ph. D. dissertation, Univ. of Virginia, 1979
- Jardine 1993 – Lisa Jardine, *Erasmus, man of letters. The construction of charisma in print*, Princeton 1993
- Jones 1988 – Mark Jones, *A catalogue of the French medals in the British Museum*, vol. II, 1600-1672, London 1988
- Josèphe 1556 – Flavius Josèphe, *Antiquitatum Iudaicarum*, Lyon 1556
- Kantorowicz 1944 – Ernst Hartwig Kantorowicz, « The King's Advent'' and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina », in *The Art Bulletin*, vol. 26.4 (December 1944), pp. 207-231, réimpr. in E. H. Kantorowicz, *Selected Studies*, Locust Valley NY 1965, pp. 37-75
- Kantorowicz 1957 – Ernst Hartwig Kantorowicz, *The King's two bodies. A study in mediaeval political theology*, Princeton 1957
- Kantorowicz 1961 – Ernst Hartwig Kantorowicz, « Gods in uniform », in *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 105.4 (1961), pp. 368-393, réimpr. in E. H. Kantorowicz, *Selected Studies*, Locust Valley NY 1965, pp. 7-24
- Keller 1939 – Harald Keller, « Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. 3 (1939), pp. 227-356
- Kinneir 1980 – Joan Kinneir, *The artist by himself. Self-portrait drawings from youth to old age*, New York 1980
- Klawans 1977 – Zander H. Klawans, *Imitations and inventions of Roman coins. Renaissance medals of Julius Caesar and the Roman Empire*, Santa Monica 1977
- Knauer 1979 – Elfriede Regina Knauer, « Das Reiterstandbild des Kaisers Marc Aurel », in Richard Klein (éd.), *Marc Aurel*, Darmstadt 1979, pp. 304-346
- Kraft 1965 – Konrad Kraft, « Der behelmte Alexander der Grosse », *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte*, vol. 15 (1965), pp. 7-31, repris dans Konrad Kraft, *Gesammelte Aufsätze zur antiken Geldgeschichte und Numismatik*, vol. I, Darmstadt 1978, pp. 236-261
- Krautheimer 1982 – Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1982
- Kris 1978 – Ernst Kris, *Psychanalyse de l'art* (trad. B. Beck, M. De Venoge et C. Monod), Paris 1978
- Kris Kurz 1979 – Ernst Kris et Otto Kurz, *Legend, myth, and magic in the image of the artist. A historical experiment*, New Haven 1979

- l'Estoile 1837 – Pierre de l'Estoile, *Mémoires et journal... Règne de Henri IV, roy de France et de Navarre* (éd. J. F. Michaud et J. J. F. Poujoulat), Paris 1837
- L'Orange 1947 – Hans Peter L'Orange, *Apotheosis in ancient portraiture*, Oslo 1947 (*Instituttet for sammenlignende Kulturforskning*, Serie B, XLIV)
- Lafaurie 1951 – Jean Lafaurie, *Les monnaies des rois de France. Hugues Capet à Louis XII*, Paris et Bâle 1951
- Lanson 1926 – René Lanson, *Le goût du Moyen Age en France au XVIII^e siècle*, Paris et Bruxelles 1926
- Largeault 1971 – Jean Largeault, *Enquête sur le nominalisme*, Paris et Louvain 1971
- Lavin 1970 – Irving Lavin, « On the sources and meaning of the Renaissance portrait bust », *The Art quarterly*, vol. XXXIII (1970), pp. 207-226
- Lavin 1975 – Irving Lavin, « On illusion and allusion in Italian sixteenth-century portrait busts », *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 119 (1975), pp. 353-362
- Lavin 1980 – Irving Lavin, *Bernini and the unity of the visual arts. Text volume*, New York and London 1980
- Lavin 1993 – Irving Lavin, *Past – Present. Essays on historicism in art from Donatello to Picasso*, Berkeley CA 1993
- Le Pois 1579 – Antoine le Pois, *Discours sur les medalles et graveures antiques, principalement romaines...*, Paris 1579
- Leclercq 1963 – J. Leclercq, *Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Age*, 2^e édition : Paris 1963
- Lecoq 1987 – Anne-Marie Lecoq, *François I^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, 1987
- Lestringant 1991 – Frank Lestringant, *André Thevet, cosmographe des derniers Valois*, Genève 1991 (*Travaux d'Humanisme et Renaissance CCLI*)
- Liebeschuetz 1979 – Hans Liebeschuetz, *Continuity and change in Roman religion*, Oxford 1979
- Liebeschuetz 2008 – Hans Liebeschuetz, « Western Christian thought from Boethius to Anselm », in A. H. Armstrong (éd.), *The Cambridge history of later Greek and early medieval philosophy*, new ed., Cambridge 2008, pp. 538-564
- Littré 1872 – Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris 1872
- Loyola 1991 – Ignace de Loyola, *Écrits* (traduits et présentés sous la dir. de Maurice Giuliani, ... avec la collaboration de P.-A. Fabre et L. Giard), Paris 1991
- Lyons 1989 – John D. Lyons, *Exemplum, The rhetoric of example in Early modern France and Italy*, Princeton 1989

- Mabillon 1681 – Jean Mabillon, *De re diplomatica libri VI*, Paris 1681
- Mandrou 1961 – Robert Mandrou, *Introduction à la France moderne (1500-1540), Essai de psychologie historique*, Paris 1961
- Marin 1981 – Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris 1981
- Marin 1993 – Louis Marin, *Les pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris 1993
- Marschke 1998 – Stéfanie Marschke, *Künstlerbilnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance*, Weimar 1998
- Mazerolle 1902 – Fernand Mazerolle, *Les médailleurs français du XV^e au milieu du XVII^e. Tome II, Catalogue des médailles et des jetons*, Paris 1902
- McAllister Johnson 1968 – William McAllister Johnson, « Numismatic propaganda in Renaissance France : For Erwin Panofsky on his seventy-fifth birthday », *The Art Quarterly*, vol. XXXI (1968), pp. 123-153
- McGrew 1992 – Roderick Erle McGrew, *Paul I of Russia. 1754-1801*, Oxford 1992
- Meyer 1970 – Paul Meyer, *Alexandre le Grand dans la littérature française du Moyen Age*, Paris 1886, réimpr. Genève 1970
- Michel 1967 – Dorothea Michel, *Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius. Archäologische Untersuchungen*, Bruxelles 1967 (coll. Latomus, vol. XCIV)
- Middeldorf 1979 – Ulrich Middeldorf, « Portraits by Francesco da Sangallo », *Raccolta di scritti, that is collected writings. Vol. I : 1924-1938*, Florence 1979, pp. 305-327
- Möbius 1976 – Hans Möbius, « Zur Nero-Medaille des Quattrocento », in *Festschrift für Gerhard Kleiner*, Tübingen 1976, pp. 197-204
- Morris 1973 – Colin Morris, *The discovery of the individual, 1050-1200*, New York 1972, rééd. New York 1973
- Müntz 1900 – Eugène Müntz, « Le musée de portraits de Paul Jove. Contributions pour servir à l'iconographie du Moyen Age et de la Renaissance », *Mémoires de l'Institut de France*, vol. 36-2 (1901), p. 249-343
- Nolhac 1887 – Pierre de Nolhac, *La bibliothèque de Fulvio Orsini*, Paris 1887, réimpr. Genève 1976
- Oberli 1999 – Matthias Oberli, « *Magnificentia Principis* ». *Das Mäzenatentum des Prinzen und Kardinals Maurizio von Savoyen (1593-1657)*, Weimar 1999
- Oppel 1974 – John W. Oppel, « Peace vs. liberty in the Quattrocento : Poggio, Guarino, and the Scipio-Caesar controversy », *The Journal of medieval and Renaissance studies*, vol. 4 (1974), pp. 221-265
- Panofsky 1971a – Erwin Panofsky, *The life and art of Albrecht Dürer*, réimpr. Princeton 1971

- Panofsky 1971b – Erwin Panofsky, *Early Netherlandish painting. Its origins and character*, New York 1971
- Parkes Weber 1897 – Frederick Parkes Weber, « Attribution of medals of Priam, Augustus, and Alexander the Great, to a medallist of Pope Paul III, possibly Alessandro Cesati », *Numismatic Chronicle*, 1897, pp. 314-317
- Pétrarque 1976 – Pétrarque, « Africa », *Poesie latine* (éd. G. Martelloti et E. Bianchi), réimpr. Turin 1976
- Piccolomini 1991 – Manfredi Piccolomini, *The Brutus revival. Parricide and tyrannicide during the Renaissance*, Carbondale IL 1991
- Pope Hennessy 1979 – John Pope Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Princeton 1979
- Popham 1964 – Arthur Ewart Popham, *The drawings of Leonardo da Vinci*, London 1946, réimpr. 1964
- Porcher 1954 – Jean Porcher, *Bibliothèque nationale. Les manuscrits à peintures en France du VII^e au XII^e siècle*, Paris 1954
- Posner 1959 – Donald Posner, « Charles LeBrun's triumphs of Alexander », *The Art bulletin*, vol. 41 (1959), pp. 237-248
- Prou 1896 – Maurice Prou, *Catalogue des monnaies françaises de la Bibliothèque nationale. Les monnaies carolingiennes*, Paris 1896
- Pseudo-Callisthène 1992 – Pseudo-Callisthène, *Le roman d'Alexandre. La vie et les hauts faits d'Alexandre de Macédoine* (trad. Gilles Bounoure et Blandine Serret), Paris 1992
- Puget de la Serre 1641 – Jean Puget de la Serre, *Le portrait de Scipion l'Africain : ou l'image de la gloire et de la vertu représentée au naturel dans celle de Monseigneur le cardinal duc de Richelieu*, Bordeaux 1641
- Rambach Walker 2012 – Hadrien Rambach et Alan Walker, « The 'heifer' aurei of Augustus », *Schweizerische Numismatische Rundschau*, vol. 91 (2012), p. 41-57 & pl. 5-6
- Rambaud 1970 – Michel Rambaud, « Recherches sur le portrait dans l'historiographie romaine », *Les études classiques*, vol. XXXVIII (1970), pp. 417-447
- Ranum 1980 – Orest Ranum, *Artisans of glory. Writers and historical thought in seventeenth-century France*, Chapel Hill NC 1980
- Réau 1964 – Louis Réau, *Houdon, sa vie et son œuvre. I, Sources. II, Biographie et étude de l'œuvre*, Paris 1964
- RIC II.3 – Richard Abdy et Peter Mittag, *The Roman Imperial Coinage. Vol. II.3: Hadrian*, London 2019
- RIC VII – Patrick M. Bruun, *The Roman Imperial Coinage. Vol. VII: Constantine and Licinius*, London 1966

- Rolley 1983 – Claude Rolley, *Les bronzes grecs*, Fribourg et Paris 1983
- Rosenberg 1979 – Pierre Rosenberg (éd.), *Chardin, 1699-1779*, [Exposition du Grand Palais, 29 janvier – 30 avril 1979], Paris 1979
- Ross 1988 – David John Athole Ross, *Alexander historiatus. A guide to medieval illustrated Alexander literature*, 2ème éd., Frankfurt am Main 1988
- Rouillé 1553a – Guillaume Rouillé, *Prima pars Promptuarii iconum insignorum a seculo hominum, subiectis eorum vitis, per compendium ex probatissimis autoribus desumptis*, Lyon 1553
- Rouillé 1553b – Guillaume Rouillé, *La première partie du Promptuaire des medalles des plus renommées personnes qui ont esté depuis le commencement du monde : avec brieve description de leurs vies et faits, recueillie des bons auteurs*, Lyon 1553
- Rouveret 1989 – Agnès Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle av. J.-C. – I^{er} siècle ap. J.-C.)*, Rome 1989 (BÉFAR 274)
- Sala-Molins 1987 – Louis Sala-Molins, *Le Code Noir, ou le calvaire de Canaan*, Paris 1987
- Salet Jestaz 1978 – Francis Salet et Bertrand Jestaz (éds), *Jules Romain. L'histoire de Scipion. Tapisseries et dessins*, [Exposition du Grand Palais, 26 mai-2 octobre 1978], Paris 1978
- Scher 1994 – Stephen Karl Scher (éd.), *The currency of fame : portrait medals of the Renaissance* [Exhibition held in New York and Washington, D. C.], New York 1994
- Scher 1997 – Stephen Karl Scher, *The Proud Republic. Dutch Medals of the Golden Age* [Exhibition held at The Frick Collection], New York 1997
- Scher 2019 – Stephen Karl Scher (éd.), *The Scher collection of commemorative medals*, New York and London 2019
- Schlesinger 1993 – Roger Schlesinger (éd.), *Portraits from the age of exploration. Selections from André Thevet's Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres* (Edward Benson transl.), Urbana IL 1993
- Schmitt 1990 – Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990
- Scullard 1970 – Howard Hayes Scullard, *Scipio Africanus : soldier and politician*, Ithaca NY 1970
- Sheldon-Williams 1991 – Inglis Patrick Sheldon-Williams, « The philosophy of icons », in A. H. Armstrong (éd.), *The Cambridge history of later Greek and early medieval philosophy*, réimpr. Cambridge 1991, pp. 506-509
- Simmel 1916 – Georg Simmel, *Rembrandt. Ein Kunstphilosophischer Versuch*, Leipzig 1916
- Smith 1988 – Roland R. R. Smith, *Hellenistic royal portraits*, Oxford 1988

- Spencer 1979 – John R. Spencer, « Filarete, the medallist of the Roman emperors », *The Art Bulletin*, vol. 61 (1979), pp. 550-561
- Spicer 1991 – Joaneath Spicer, « The Renaissance elbow », in H. Roodenburg (éd.), *A cultural history of gesture*, Ithaca NY 1991, pp. 84-128
- Stemmer 1978 – Klaus Stemmer, *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, Berlin 1978 (*Deutsches archäologisches Institut. Archäologische Forschungen*, Band 4)
- Streinn 1559 – Richard Streinn, *Gentium et familiarum romanarum stemmata*, Paris 1559
- Sturel 1908 – René Sturel, *Jacques Amyot, traducteur des Vies parallèles de Plutarque*, Paris 1908
- Sylvester 1975 – David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, London 1975
- Taliaferro Boatwright 1987 – Mary Taliaferro Boatwright, *Hadrian and the city of Rome*, Princeton 1987
- Ternois 1962 – Daniel Ternois, *L'art de Jacques Callot*, Paris 1962
- Thevet 1584 – André Thevet, *Des vrais pourtraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens recueilliz de leurs tableaux, livres, medalles antiques, et modernes*, Paris 1584
- Thieme Becker 1907 – Ulrich Thieme et Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. I, Leipzig 1907
- Thuillier 1988 – Jacques Thuillier, *Nicolas Poussin*, Paris 1988
- Thuillier Montagu 1963 – Jacques Thuillier et Jennifer Montagu, *Charles Le Brun, 1619-1690. Peintre et dessinateur*, [Exposition du Château de Versailles, juillet-octobre 1963], Paris 1963
- Toynbee 1986 – Jocelyn M. C. Toynbee, *Roman Medaillons (with an Introduction to the Reprint Edition by William E. Metcalf)*, New York 1986
- Tricou 1958 – Jean Tricou, *Médailles lyonnaises du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris 1958
- Trompf 1979 – Garry Winston Trompf, *The idea of historical recurrence in Western thought, from Antiquity to the Reformation*, Berkeley CA 1979
- Ullman 1963 – Berthold Louis Ullman, *The humanism of Coluccio Salutati*, Padova 1963
- Ullmann 1966 – Walter Ullmann, *The individual and society in the Middle Ages*, Baltimore 1966
- Valentiner 1950 – Wilhelm Reinhold Valentiner, *Studies of Italian Renaissance sculpture*, London 1950
- Valla 1993 – Lorenzo Valla, *La donation de Constantin* (trad. Jean-Baptiste Giard), Paris 1993

- Vallemont 1706 – Pierre Le Lorrain de Vallemont, *Réponse à Monsieur Baudelot, où se trouve détruit tout ce qu'il a avancé contre l'antiquité de la médaille d'Alexandre le Grand, et contre la dissertation faite sur cette médaille singulière*, Trévoux 1706
- Varriano 1987 – John Varriano, « Alexander VII, Bernini, and the Baroque Papal Medal », in J. Graham Pollard (éd.), *Italian Medals (Studies in the History of Art, vol. 21)*, Washington 1987, pp. 249-260
- Vasari 1878 – Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (éd. G. Milanesi), vol. II, Florence 1878
- Vatican 1950 – Anselme-Marie Albareda, *Cinquième centenaire de la Bibliothèque vaticane. Miniatures de la Renaissance. Catalogue de l'exposition*, Cité du Vatican 1950
- Vernant 1975 – Jean-Pierre Vernant, « Images et apparences dans la théorie platonicienne de la mimêsis », *Journal de psychologie*, vol. 2 (1975), pp. 133-160
- Villefosse 1912 – Antoine Héron de Villefosse, *Monuments romains trouvés à Reims et conservés à Paris*, Caen 1912
- Vollenweider 1958 – Marie-Louise Vollenweider, « Das Bildnis des Scipio Africanus », *Museum helveticum*, vol. 15 (1958), pp. 27-45
- Weil 1957 – Simone Weil, *Écrits de Londres et dernières lettres*, Paris 1957
- Weinstock 1971 – Stefan Weinstock, *Divus Julius*, Oxford 1971
- Wethey 1971 – Harold Edwin Wethey, *The paintings of Titien. Complete edition. II The portraits*, London 1971
- Wind 1960 – Edgar Wind, « Maccabean histories in the Sistine ceiling. A note on Michelangelo's use of the Malermi Bible », in E. F. Jacob (éd.), *Italian Renaissance studies. A tribute to the late Cecilia M. Ady*, London 1960, pp. 312-327
- Wolf 1991 – Reva Wolf, *Goya and the satirical print in England and on the continent, 1730 to 1850*, Boston 1991
- Wright 1987 – David Herndon Wright, « The true face of Constantine the Great », in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 41 (1987), pp. 493-507
- Yates 1975 – Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire* (trad. D. Arasse), Paris 1975
- Zehnacker 1961 – Hubert Zehnacker, « Premiers portraits réalistes sur les monnaies de la République romaine », *Revue numismatique*, 1961, pp. 33-49
- Zwierlein-Diehl 2007 – Erika Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen und ihr Nachleben*, Berlin et New York 2007

ANNEXES

J.-B. GIARD

PISANELLO MÉDAILLEUR. UN INNOVATEUR INSPIRÉ PAR L'ANTIQUE DANS L'ART DE LA REPRÉSENTATION¹

Définition de la médaille. Terme qui désigna à la Renaissance la monnaie antique puis, bientôt également, la médaille moderne. Succès de la médaille, car elle est faite de métal. Une image reproduite en médaille peut traverser les siècles, contrairement aux documents inscrits sur le papier ou le parchemin. Voir les commentaires de Lorenzo Valla, dans la critique de la Donation de Constantin.

C'est aussi un document léger, qu'on peut tenir dans la main. Voir l'exemple de la monnaie antique.

En fait, le succès tient surtout à l'attrait que présente la médaille pour le portraitiste. Au XV^e siècle, chacun veut posséder le portrait des hommes illustres, et ce besoin de collection ira croissant aux siècles suivants : voir l'ambition de Paolo Giovio. Un portrait en médaille, voici une nouveauté séduisante.

En 1517, Érasme et Pierre Gille, son ami prieront Th. More d'excuser le retard qu'ils mettent à lui envoyer leur portrait que devait peindre Q. Metsys. Mais une maladie leur a donné, disent-ils, mauvaise mine...

Défauts : surmoulages trop nombreux jusqu'au XIX^e siècle. Difficulté de retoucher une médaille originale du XV^e siècle. Patines irrégulières.

Les précédents : les médailles des Carrare, seigneurs de Padoue à la fin du XIV^e siècle.

Les médailles de Constantin et d'Héraclius, acquises par Jean, duc de Berry.

Les médailles de Sesto, à Venise.

¹ Notes inédites pour la conférence donnée au Musée du Louvre, le 26 juin 1996 à 15h15, lors de la session « Pisanello et l'art du portrait » du colloque en liaison avec l'exposition *Pisanello, le peintre aux sept vertus* (26-28 juin 1996), non incluses dans les actes : Dominique Cordellier et Bernadette Py (éds), *Pisanello*, Paris 1998, 2 vols.

LES CONNAISSANCES DE PISANELLO

Pisanello est avant tout *Pictor*, peintre, dessinateur ; il ne se prétend jamais orfèvre. Il faut dire que, selon Alberti (*De la peinture*, 1435) le peintre occupe le premier rang parmi les artistes : « *La peinture a donc en elle-même ce mérite que les artistes consommés, lorsqu'ils voient leurs œuvres admirées, comprennent qu'ils sont presque égaux à un dieu. N'est-il pas vrai que le peintre est le maître ou, du moins, le principal ornement de tous les arts ?* »

Il connaît les monnaies antiques qu'il reproduit dans ses carnets, mais il identifie mal les personnages : César et Auguste, Claude le Gothique et Aurélien.

Il semble ignorer la typologie des travaux d'Hercule dans le monnayage antique, la typologie de la *Liberalitas*.

Il ignore le sens de certains mots latins, en particulier celui du mot *Divus*, attribué à Alphonse d'Aragon. Le terme désigne, dans l'Antiquité, un empereur divinisé mais mort.

Mais de qui tient-il ses instructions ?

En tout cas, la morale antique n'intéresse pas le XV^e siècle, comme le soutenait G.F. Hill au début du XX^e siècle.

LA REPRÉSENTATION

Pisanello représente surtout des hommes politiques, car ce sont eux qui tiennent le plus au portrait, à ce que le public percevra d'eux. Quelques exemples : Jean VIII Paléologue, venu assister au concile de Ferrare que le pape, Eugène IV, a réuni en 1438 (importance de la coiffure, des cheveux : voir L. Anastasia).

Niccolo Piccinino (1375-1444) sert Ph.-M. Visconti après 1425. Image du griffon de Pérouse reprise d'une monnaie de Phocée (Ionie).

Francesco Sforza (1404-1466) épouse en 1441 Bianca, fille de Ph.-M. Visconti, devenant ainsi seigneur de Crémone. Ph.-M. Visconti meurt en 1447, mais F. Sforza ne deviendra duc de Milan qu'en 1450.

La tête de cheval évoque l'Afrique antique et Scipion l'Africain (connu alors par trois auteurs : Sénèque, Valère Maxime et Tite Live, auxquels il faut ajouter Pétrarque, auteur du poème *Africa* dont Scipion est le héros). Au XV^e siècle, Scipion est un exemple de vertu que beaucoup admirent, notamment Poggio Bracciolini. Il avait vaincu Hannibal et sauvé Rome.

A Scipion, Poggio oppose J. César : *Caesaris nomen flagitia plurima dehonestant, rapinae, furta, intestinae dissensiones, civilis sanguis, libido immoderata dominandi, supra, adulteria, studium lacerandae patriae...*

Or Poggio est lié d'une étroite amitié avec Cosme de Médicis, qui, en 1434, détiendra le pouvoir réel à Florence. Et c'est Cosme qui apparaît en fait comme un nouveau Scipion, comme un modèle de vertu (voir la correspondance de Poggio).

Cosme est entouré de nombreux protégés, parmi lesquels figure F. Sforza . Il donnera à celui-ci beaucoup d'argent pour financer les batailles de sorte qu'il est vraisemblable que Sforza ait bientôt jugé bon d'apparaître, lui aussi, comme un nouveau Scipion.

Depuis le Moyen-Âge, la tyrannie est un grand thème de discussion. A l'inverse de Poggio, par exemple, Dante louait J. César, rejetant dans son Enfer Brutus et Cassius, les assassins des Ides de Mars 44.

Coluccio Salutati, chancelier de Florence à la fin du XIV^e siècle et ancien maître de Poggio-prit, lui aussi, le parti de César, ne voulant pas contredire le trop illustre Dante. Et Poggio, qui ne s'était jamais bien entendu avec Salutati, renia son maître.

Face à cette prise de position, Guarino de Verona (1370-1460) réagit avec force pour défendre César. Il était alors le maître de Lionel d'Este et il voulait que son élève suive l'exemple de César, le fondateur de l'Empire romain et non l'ennemi de la Liberté romaine.

Débat poursuivi au XVI^e siècle, durant lequel on forge les monnaies à l'effigie de Scipion. Voir plus tard, Henri IV, puis Richelieu.

Lionel d'Este (1407, 1441-1450)

Six médailles à son effigie, très idéalisée. Il épouse en 1444 Marie d'Aragon, fille d'Alphonse. Les revers semblent peu inspirés par la politique. Dans l'ensemble, rien de guerrier.

Sigismond Pandolphe

Seigneur de Fano, puis de Rimini, épouse en 1442 Polixène, fille de Francesco Sforza. Se révolte néanmoins contre Sforza.

Cheval maladroitement rendu au revers de la médaille Gn.34.

Malatesta Novello

Frère du précédent, seigneur de Césène. Au revers de la médaille, guerrier à genou, au pied d'un crucifix.

Cecilia de Gonzague

Fille de Gianfrancesco, élève de Vittorino de Feltre. Au droit de la médaille, un buste assez haut et une coiffure relativement sobre, en tout cas moins élaborée que celle de la plui part des femmes peintes par Pisanello où l'influence flamande est forte. Au revers, une jeune fille à demi-vêtue assise en face d'un animal fantastique uni-corne, dans un paysage rocaillieux que domine la lune et d'où émane une austérité ascétique. Voir les coiffures romaines.

Alphonse d'Aragon

Buste à droite, entre un casque et une couronne : le guerrier triomphant de la loi pacifique, qualifié malencontreusement de *divus*. Au revers, la *liberalitas augusta*, curieusement

représentée par un aigle dominant un quadrupède mort, deux vautours, un faucon et un autre oiseau de proie. Faut-il y voir une influence des antiques monnaies de Sicile ?

LA QUESTION DE LA RESEMBLANCE

Le profil de la médaille est-il bien cela : du modèle ?

En fait, les portraits sont vraisemblablement idéalisés comme l'étaient ceux de l'Antiquité. Le réalisme est rare ; il ne peut être accepté sans choquer. Il faut étonner le spectateur, non le choquer.

Quoi qu'il en soit, Pisanello a donné l'exemple de la réussite en médaille. Les émules seront nombreux, mais perdront bientôt la sobriété du créateur.

Diapositives :

1. Cecilia Gonzague
2. revers
3. Licinius Père et Fils
4. Alberti, autoportrait
5. dessins de portraits romains
6. dessin de Jules César
7. monnaie de J. César de la Renaissance
8. J. César (Pisanello ou Ghiberti ?)
9. J. César (vente Bâle, 1932)
10. J. César, dans Cuspinian
11. M. Aurèle, au Latran
12. Jean VIII Paléologue
13. revers
14. fresque de S. Anastasia (Vérone)
15. Nicolas Picinino
16. monnaie de Commode, de Phocée (BM)
17. Francesco Sforza (D. et R.)
18. Guarino da Verona
19. Numérien
20. Maximien Hercule
21. monnaie de Scipion, de la Renaissance
22. revers (tête de cheval)
23. Lionel d'Este
24. revers (3 visages)
25. Lionel d'Este
26. Lionel d'Este, Bergame

27. Lionel d'Este
28. revers, lion lisant
29. Sigismond Pandolphe, Malatesta Novello, Louis III de Gonzague
30. Cecilia de Gonzague (droit)
31. Agrippine
32. Agrippine
33. Diva Faustina
34. Alphonse d'Aragon
35. Divus Augustus
36. Divus Augustus, de la Renaissance
37. monnaie de Sicile

J.-B. GIARD

RENAISSANCE NUMISMATICS: SCHOLARLY FOUNDATIONS AND IMAGINATION¹

Numismatics, as a scholarly study of medals, slowly emerged in the Renaissance. It did not appear as a “*scientia*”, well-defined through its own rational principles. At first, it was more a new curiosity about certain objects which provided portraits of famous figures from the ancient times. Ancient coins allowed scholars to retrieve visual information about “*illustri viri*”. Visual information about the past was extremely scarce, hence it was much valued by the new social group of scholars, devoted to the “*studia humanitatis*”, who developed much interest in ancient Rome. Petrarca and Boccaccio were among the first collectors of ancient coins. They soon had many followers and imitators among scholars and their wealthy patrons in rich urban areas in Northern Italy and in Southern France, where the papal Court had moved.

To become an ancient coin collector or connoisseur, one had to be educated, to be literate, and to know some Latin, the language in which primary sources from the ancient times were preserved and mediaeval scholarship was expressed as well. In other words, one had to come from a wealthy milieu or to be part of social groups dedicated to the advancement of learning, such as a religious order which valued the acquisition of knowledge, or the upper half of the clergy, or some lawyers and physicians, or the University milieu. Thus in Verona, about 1310-1320, we find Giovanni Mansionario (de Matociis), who authored an “*Historia imperialis*”, actually an abbreviated version of the well-known “*Historia Augusta*”. He must have been an ancient coin connoisseur. For in the margins of his book (Vatican, mss. Chigiani I. VII, 259), pictures of Roman emperors were carefully drawn. The drawer’s style is still awkward but his drawings were based on real observation of some ancient coins (slides 1-2). This exemplifies what scholars were able to learn from the study of ancient coins. These pictures were intended to recall the virtues of Roman emperors, their view was supposed to arise

¹ Cette conférence, présentée dans le cadre de l'exposition *Numismatics in the age of Grolier: an exhibition at the Grolier Club*, 11 September - 24 November 2001), n’a pas été incluse dans le volume : John Cunnally, Jonathan H Kagan et Stephen K Scher, *Numismatics in the age of Grolier*, New York 2001 ; contribution à la traduction de Luce Giard. Une version française a été intégrée dans l’article « La numismatique à la Renaissance : fondements érudits et imagination », *QTNAC* 33 (2004), p. 415-425.

some noble desire for imitating them (“*incitamenta animi*”) (slide 3 : Hartmann Schedel). As André Thevet would write in 1584, “portraits and pictures convey some inner virtue and energy which carry us to the love of virtue and the horror of evil”. This very opinion will still be entertained by 18th century scholars. In a way, early Renaissance scholars granted to portraits of “*illustri viri*” some of the role attributed to the images of saints by the Church.

However it could not be said that Mansionario already studied ancient coins in a proper historical way. His only goal was the imitation of “*Historia Augusta*”, he did not wish to seem innovative or original. Such a wish was foreign to the intellectual context of his time. It would be unfair to criticize him for not having anticipated the bright future of philology. It was much later on, in the 15th century, that humanists (among whom Poggio Bracciolini, Guarino da Verona, Vittorino da Feltre, and mainly Lorenzo Valla) were able to create the philological method, and to become much superior at reading ancient texts and correcting all kinds of mistakes. Mansionario’s modest endeavor was to gather more information about the ancient world. Even if his book was not much circulated (only 3 copies of it are extant), its content showed evidence of some change in cognitive interests and it marked the emergence of a new taste for portraits.

During the 15th and the 16th centuries, the number of collectors and collections would increase. Collecting ancient coins benefited from the fact that treasure troves were handled more respectfully, they were no longer systematically traded to be melted down by silversmiths and bell foundry workers eager to reuse coin metals. Besides, some more knowledge became available about ancient coinage. Even an important artist, as Lorenzo Ghiberti (1378-1455), a famous sculptor from Firenze, would judge acceptable and honorable for his art to counterfeit ancient “medals”. The usage of the word “medals was most frequent to designate ancient coins at that time. At the papal Court, the new humanist culture was more and more circulated and practiced. Thus more scholars became attracted to the study of ancient objects, but it was not the case for all humanists. According to Iulius Caesar Scaliger, the great Erasmus did not give any attention to this topic, and I do know that his younger friend, Beatus Rhenanus (1485-1547), did the same. It is clear that information about ancient coinage was still scarce. Only a few scholars could regard ancient coins as informative documents whose study was to be included into history itself. A French classicist, Guillaume Budé, tried to clarify ancient coin metrology in his “*De Asse*” (1st edition, Paris, 1514 ; second revised and increased edition, 1541), but he was not very successful. His results were inaccurate because his documentation was too limited. Moreover, he was unable to distinguish between Roman *denarii* and Greek *drachmae*, an opening error which ruined all his calculations. Early Renaissance scholars were better at collecting manuscripts and emending texts than at material observation. They still belonged in the intellectual medieval world, with its emphasis on language as the main instrument of any investigation. Their major innovation was to substitute a better kind of Latin for the rusty scholastic Latin which was the “*lingua franca*” at the medieval university. Actually the humanists’ goal was the restoration of a perfect linguistic knowledge, they wished to use a faultless classical Latin as elegant as Cicero’s

Latin at its best. Their linguistic quest was new in a way, but it remained based on a common linguistic assumption. They thought that a total and perfect command of classical Latin will enable them to think, to act, to write in the best possible way. Their quest for knowledge was closely related to a dream about a perfect language, which they believed to be made possible for the human mind through classical Latin and only through it.

At the same time, scholars started to give attention to ancient inscriptions on walls and stones. Inscriptions were praised because of their direct transmission and faultless preservation. The durability of their material support had not required countless acts of copying, each one introducing new mistakes and erroneous corrections from the part of scribes whose good will could not compensate for their lack of information, limited understanding of sources, or even sloppiness. In that sense, stone fared much better than paper or parchment and seemed to guarantee full authenticity and reliability to the text inscribed on it. The same long-lasting reliability will be attributed to inscriptions on coins when scholars start to carefully study their wording, but this will come later on when coin classification gets organized on sound principles and minute observation of all visible details.

Among a few examples which could be regarded as medieval forerunners of Renaissance numismatics, there was Emperor Frederic II's decision in the 13th century when he had gold coins minted which copied Roman "*augustales*". On the obverse, the emperor was represented in a Roman-like attitude ; on the reverse, there was an eagle (?) like the one visible on small "*orichalcum*" coins minted in Gaul under Augustus. Frederic's choice manifested his desire for a return to the ancient times and it emphasized the imperial continuity, which had much political meaning for him. But the process of imitation on the coin itself was limited to the search for pictorial likeness. The choice made of minting gold is to be interpreted from the viewpoint of economical history. Frederic's gold coinage first attested the return of an economy based on gold, this monetary practice had remained an Islamic monopoly in the Mediterranean area during the previous centuries, but it was slowly coming back to Christian powers, first with Italian cities as Genova and Firenze first did, then with the French king Louis XI.

The advent of the printing press in the mid-15th century was slow to benefit to ancient coin collecting and to their classification. Andrea Fulvio's book, "*Illustrium imagines*" (Rome, 1517) was the first printed catalogue including plates. Its pictures were not accurate, some of them came from the imagination and had no observational basis. Anyhow, the chronological order was generally right, a textual commentary ran along, it aimed at informing ignorant readers and entertaining connoisseurs. Fulvio's innovation was recognized by Johannes Huttichius who produced a shameless close imitation of Fulvio's catalogue in his own "*Imperatorum romanorum libellus, una cum imaginibus ad vivam effigiem expressis*" (Strasbourg, 1525 ; second edition, 1534). Both catalogues, and other ones of the same kind, allow us to check that early 16th century scholars had limited knowledge about medals. Artists who drew their plates did not aim at visual accuracy, their prints are more decorative than informative for historians. However visual accuracy was reached in a few instances by an

excellent artist, it was the case with Memling who painted a nearly perfect picture of a coin of Nero (slides 4-5). Such achievement was rare. In spite of its inaccurate plates, Huttichius's book was mentioned in Conrad Gessner's reference book, "*Bibliotheca universalis*" (Zürich, 1545, fol. 427 v°). This tells us that at that time a high-calibre scholar was ready to grant attention to the "*scientia*" about medals, under the preliminary form available to him. In other words, numismatics was making its debut in the social world of serious knowledge.

Enea Vico (1523-1567) authored a better book whose plates were more accurate. He was the first to include the study of reverses in his work. He was also very good at identifying modern counterfeit coins. He could rightly be regarded as a founding father of the actual science of coins. It does not come as a surprise that he had to emphasize all the wrong caused by counterfeiters to the study of ancient coins. Counterfeit coins, based on the imitation of actual ancient coins, and pseudo-coins, presented as ancient ones, whose type was invented by imaginative counterfeiters (they were served by skilled silversmiths), were highly regarded by customers who knew nothing about ancient coins. Because counterfeit coins were made of precious metal, because imitation bronze medals were nicely tinted and presented with a fine patina, they were highly priced and often treasured as long-lasting symbols of value.

Another reason why so many nicely-wrought counterfeit coins were produced at that time has to do not only with the great number of skilled silversmiths and goldsmiths available in wealthy areas, but also with the desire of more people to gaze at fine pictures of ancient leaders of the world and to be inspired by their contemplation.

More readers had gain access to ancient history (for example to Plutarch's "*Parallel Lives*"). More people had come to admire the high deeds of Roman generals, such as Scipio Africanus (slides 6-7), Marius, L. Cinna etc., all generals who had never been represented on Roman Coins. Ancient history readers wished to contemplate portraits of their preferred great men from the ancient times, whose stories and high deeds were now familiar to them and inspired their actions, their books or their dreams. Besides, the consumption of pictures and visual representations made on all kinds of material support was no longer restricted to religious art. It could be said that the limitations imposed on religious art and ritual by the Reformation somehow contributed to move the desire for images and material representations from the religious sphere to the historical and political one. The development of literacy, the availability and circulation of huge quantities of printed books, including all kinds of plates, maps, illustrations, and the huge production of prints made available and cheaper with the advancement of engraving techniques, all these factors together would explain the development of new habits and the formation of a new taste in the consumption of images. Soon potential customers for pictures of ancient great men on metallic support would be served by artists engravers, skilled silversmiths and efficient traders.

Had Enea Vico any kind of posterity ? It is unclear. For instance, Antonio Agustin (1517-1586) was one of the best scholars in his generation, but his "*Dialoguos de medallas inscripciones y otras antiguedades*" (Tarragone, 1587) were neither much circulated nor much read, particularly in France. Pirro Ligorio (1513 ? -1583), a great antiquarian, also studied

the science of medals, but he died before having been able to publish his works on medals. Guillaume Rouillé (about 1519-1589) and Hubert Goltz (1526-1583) have been much criticized, which seems unfair. Both of them were great art-makers who produced art books well-printed, beautifully illustrated and really attractive for a selective readership which was not easy to satisfy or to deceive.

Rouillé's "*Promptuaire des Medalles*" (Lyon, 1553) was a best-seller, it was translated into Latin, Spanish and Italian (slide 8). The works of Goltz (from Bruges) were much appreciated, we know that two of them were located in James VI of Scotland's library. In 1617, Jacques de Bie announced that he was ready to produce a reprint of Goltz's works, but his business went down before he could achieve the reprint. After being headed by Pierre-Paul Rubens, for a few years, his business was acquired by Plantin-Moretus in 1644, then by the printer Hieronymus Verdussen in 1678. Finally it was Sigebert Havercamp who, in the early 18th century, partly recycled Goltz's works in his own.

Let us consider how much imagination contributed to 16th century scholarship. At that time, an imaginary input could be not only accepted, but even welcomed in many types of scientific enquiry. Many humanists, scholars, authors highly praised the role of imagination, considering it to be necessary to the operations of the mind. Archeology, cosmography and geography, and also literature or painting equally required its help and depended on its support. This statement could be easily documented if we had enough time to look at some of Leonardo's creative works, or if we turned our eyes to Jerome Bosch's paintings. Similar evidence could be gathered from texts, from Bonaventure des Périers's satirical writings, or, better known, from Rabelais's Pantagruelic fantasies. Or we could follow some gipsy scholars wandering through Renaissance Europe, such as the mysterious John Dee who traveled from England to Prague, and from Euclid to magic, in order to entertain private conversations with angels. Even more intriguing would be the brilliant and strange Guillaume Postel (1510-1580), an orientalist scholar, who was not accepted in the Society of Jesus because of his instability. Postel always pretended to be versed in Arabic language and science at a time when such knowledge was quite rare in Western Europe. He made his profit and career by offering information on the secrets of the Islamic world at a time when the growing political power of the Turks made this knowledge look desirable to Western kings. Postel was extremely good at kindling the enthusiasm of noble patrons for his many enterprises, and quite effective at getting their financial support for his ambitious research and writing programmes. Then he would be even better at disappearing just when royal patrons pressed him to produce some evidence of his findings, or when he was ordered to complete the promised works, translations, editions he had boastfully advertised, got lavishly funded and whose achievement he had often delayed.

Books on archaeology and geography would provide some nice examples of the role played by imagination. In November 1445, the well-known Cyriacus of Ancona was fast at identifying Alexander the Great on an intaglio signed by Eutyches : actually it figured Athena. Similarly Girolamo Ferrucci gave a wrong interpretation of a bas-relief from Rome, but his

made sense in a clever way. The bas-relief pictured the divine Mithra as a bull, Ferrucci did not read the scene as a ritual sacrifice as we do, he thought that it was a symbolic representation of agriculture per se (slides 9-10). Geography also depended on the power of imagination, at a time when a map was less a conventional representation of space resulting from complex mathematical procedures than an evocative incentive to travelling, sailing, or fighting to conquer new territories. The discovery of the Americas emphasized and nourished a natural tendency to believe that there was somewhere an Eldorado, that a terrestrial Paradise could be located in a far-away land, even if the way to reach it was not clearly described. Vagueness agreed with hope and dreams. And many fanciful maps of the New World were printed and circulated long before any precise knowledge of this area was made available to professional geographers and to artists collaborating with them.

In his edition of Ptolemy's geography (*Geographia universalis*, Basel, 1540), Sebastianus Münster, known as the "German Strabo", included a map of the New World on which this area looked much smaller than it had to, in spite of the whole drawing being nicely done (slide 11). Later on, in his "*Cosmography*" (1st edition in German, 1544), he left all caution and measure, in that case he provided fantastic or naïve pictures in lieu of actual maps. On one of them, Europe is figured as a crowned king, with the scepter in his left hand and the Earth globe in his right hand (slide 12). Here a political statement is substituted for geographical information : the political dominion of Europe over the world (at least over what was the actual world for Europeans) was enough for justifying this way of doing. The liberty taken with accurate knowledge and scientific ways of mapping the world did no wrong to Münster's "Cosmography". Soon it became a best-seller and stayed that way for a long time, with translations appearing in French (1552), English, Italian, Bohemian, with numerous editions and reprints as well. Many readers treasured this book, they used it as an encyclopedia and a reference book on the universe, for others it was a travel guide, and often a favorite reading.

In the second half of the 16th century, more knowledge was gathered on ancient coinage, Roman history was still known in greater detail than its Greek counterpart. Different factors caused it. It is a fact that Roman treasure troves were more frequent in Italy, France and Germany. The famous antiquarian Jacopo de Strada (slide 13) was very influential : his scholarly books on ancient coinage, the many works of his followers and imitators inspired many people with the desire for collecting ancient coins. But the concrete situation was unequal in this matter for historical investigations about ancient Greece and Rome. It was not easy to buy ancient Greek coins, the only providers would be merchants audacious enough for trading with the Turks, whose dominion now covered former territories where Greek coins had normally circulated, through the Balkan area, Minor Asia and the Near East. Besides, scholars fluent in Greek and interested in ancient Greece were never in high demand in Latin Europe, the great divide from the Byzantine Empire was still operating at different levels, all pride and prejudice had not disappeared with the arrival of numerous Byzantine "exilés" after the fall of Byzantium.

Some scholars worked hard to remedy the situation and composed exhaustive books on both kinds of ancient coins. Wolfgang Lazius (1514-1565), a German physician and philologist, had the project of describing all ancient coins, but he was unable to achieve it. He published a booklet whose grandiose title recalls his great unfulfilled ambition : “*Commentariorum vetustorum numismatum maximi scilicet operis et quatuor sectionibus multarum rerum publicarum per Asiam, Aphricam et Europam antiquitatis historiam nodosque Gordianos difficiliores comprehendentis Specimen exile ceu ex tecto tegula quaedam C. Julii Dictatoris, Augusti et Tyberii Caesarum monetam si quae ex argento in forulis S.R.R.M. extat, explicans, tabulam videlicet sectionis tertiae partis secundae primam*” (Vienna, 1558, in-4°). His thin work included a finely-engraved print picturing a “modern” medal of Julius Caesar along with ancient coins of Octavius-Augustus and Tiberius (slide 14). Less ambitious and more efficient, Sebastiano Erizzo wrote his “*Discorso sopra le medaglie antiche*” (Venise, 1559), in which he stressed the importance of studying coin reverses.

A few years after Erizzo, two scholars linked to one another would give a strong foundation to the science of medals. Here I have in mind the Italian Fulvio Orsini and his Augsburg correspondant, Adolfo Occo, a physician. Both authored excellent books providing accurate descriptions and well-thought classifications. Orsini mainly studied the Roman Republic in his “*Familiae Romanae*” (Rome, 1577 ; an increased and revised edition was produced by Charles Patin, Paris, 1663). Occo focused on the imperial period in his “*Imperatorum romanorum numismata a Pompeio Magno ad Heraclium*” (Antwerpen, 1579 ; expanded edition, Augsburg, 1601 ; third edition by Francesco Mezzabarba, Milan, 1683 (slide 15) ; 4th edition by Filippo Argelati, Milan, 1730). Another scholar from Antwerpen, Abraham Van Goorle (1549-1609), wrote a “*Thesaurus numismatum romanorum aureorum, argenteorum, aereorum ad familias eius Urbis spectantium usque ad obitum Augusti...*” (no place, 1605), it was informative and made for a nice reading, but it is not wholly reliable. Van Goorle accepted to include in his book coins whose modern counterfeit nature he clearly acknowledged in his preface. He said that he had included them, because they concerned major figures from the past : “*quia ad historiam magnopere faciunt, vicemque suppleunt meliorum quos non habemus*”. His statement helps us to understand how and why many counterfeit Roman coins representing Caius (?) Marius and Lucius (?) Cinna were still circulated among collectors and scholars.

A second-rate scholar, if compared to Orsini and Occo, authored an innovative book, entitled “*Discours de la religion des anciens romains*” (Lyon, printed by Guillaume Rouillé, 1556 ; reprint, New York, 1976). This Guillaume du Choul, a royal officer (he was “*conseiller du roi*” and “*bailli des montagnes du Dauphiné*”, in South-East France, knew much less on ancient coinage than Erizzo did for instance, he accepted low-quality counterfeit coins as some of historical evidence. But he was already “modern” in his effort to treat ancient coins as historical pieces of evidence on specific issues. We could say that his interpretative effort was stronger and smarter than his critical analysis of his documentary basis, but to be fair, we must add that no sure critical method was devised in that matter before the 19th century. So

Guillaume du Choul's work could not be disregarded for not having anticipated the cumulative effects of three or four centuries of scholarly investigation.

For a few more years, scholars would deal with more imaginary input and less critical awareness in their works than we would like them to do. Some excellent artists, for instance Giovanni da Cavino (1500-1570) and Alessandro Bassiano, a friend of his, were still very active in producing counterfeit coins : is this word "counterfeit" the right one to designate those well-wrought objects ? (slide 16). Their production was sustained, because it could attract potential buyers from the connoisseur milieu and among admirers of ancient art, craft or political achievement. Many a learned person was eager to arrange at home a small private art-gallery whose contemplation by himself and admiration by his friends and visitors would enhance their common love and respect for ancient Rome. Ancient coins were perfectly fit for this kind of practice. These were small objects, whose offer was plenty and whose price was not too high for discouraging beginning collectors, at least in the case of more common types. Real or counterfeit ancient coins were easy to carry and to handle, they were also easy to put in a secret place or to trade in troubled times or to share between members of one's household. They also provided many occasions of intellectual entertainment. They could be ordered and re-ordered in many different ways : by size, pictorial style, symbols represented and meanings attached to them, and also according to the presumed place or time of their making, etc. They could be associated to specific quotations from ancient literature and organized in a kind of visual commonplace book, at a time when every scholar would compose his manuscript commonplace book or would possess some printed copies of this literary genre. So there were many reasons why someone could be pleased when showing his belongings to his friends and visitors. Cabinet-makers made elegant wooden medal cabinets for them, there were portable cabinets convenient for traveling scholars and patrons as well.

If Renaissance numismatics was successful in increasing the number of collectors and of scholarly books concerning ancient coinage, it was not much efficient in gathering precise data about the chronology of events and the working of political institutions in ancient times. Onofrio Panvinio made a first try at it, when he included coins among his documentation for explaining Roman "*Ludes saeculares*". But for a long time no other scholar followed his path. It was as if too many counterfeit coins and too much role granted to the imagination had disregarded the science of medals in the opinions of many people. Ancient coins were thus limited to an art of curiosity, and to artistic contemplation. They were used as an auxiliary instrument for teaching and awaking noble feelings in students' hearts. They served as an image-bank for authors, engravers and publishers eager to provide portraits of Roman emperors in Suetonius' "*Lives of the Caesars*", for instance. It is only in the 18th century, and the 19th century, that a few dedicated scholars (abbé Barthélemy, J. Pellerin , and members of the Vienna school) will manage to found the historical science of numismatics and put it on an equal footing with epigraphy or philology.

Since the ancient times, coins have been part of everyone's daily life and usual environment. They were more considered for what was made possible by having them (trading,

traveling, saving, etc.) than for historical information that was transmitted through them. This long-time familiarity with coins could explain why scholars were so reluctant to regard them as informative objects deserving full historical study. Can I recall that Marcel Mauss was the first scholar to consider coins and money as a central “social fact” and that he did it in the early 20th century ? So it was a long way from Renaissance numismatics.

Slide 1 : Mansionario, *Historia imperialis* : Probus (276-282)

Slide 2 : Mansionario, *Historia Imperialis* : Constantius I (293-306), and Helena, mother of Constantine.

Slide 3 : Hartmann Schedel, *Registrum huius operis libri cronicarum, cum figuris et ymaginibus ab initio mundi*, Nuremberg, 1493 : Julius Caesar, Augustus, M. Antonius.

Slide 4 : Hans Memling, *Young man showing a sestertius of Nero* (1478, - Antwerp, Musée royal des beaux-arts).

Slide 5 : Memling, *Young man*, detail.

Slide 6 : medal of Scipio Africanus, obverse (Paris, Bibliothèque nationale).

Slide 7 : medal of Scipio Africanus, reverse : *AFRICHA RECEPTA* (Paris, Bibliothèque nationale).

Slide 8 : Rouillé, *Prima pars promptuarii iconum insigniorum a seculo hominum...*, Lyon, 1553, p. 146.

Slide 9 : *AGRICOLTURA*. The god Mithra stabbing the bull as an allegory of the perfect farmer.

Slide 10 : Bas-relief from Heddernheim (Wiesbaden Museum).

Slide 11 : Sebastian Münster, *Geographia universalis*, Basel, 1540, *New World*.

Slide 12 : *Europe* (Münster, *Cosmographia*, ed. Basel, 1556 ; Bibliothèque humaniste de Sélestat).

Slide 13 : Titian, *Jacopo de Strada* (Wien, Kunsthistorisches Museum).

Slide 14 : Lazius, *Tabula prima*.

Slide 15 : A. Occo, *Imperatorum romanorum numismata...*, ed. by Francesco Mezzabarba, Milan, 1683.

Slide 16 : Giovanni da Cavino, *Antonia* (Paris, Bibliothèque nationale).

HADRIEN RAMBACH

IN MEMORIAM

JEAN-BAPTISTE GIARD (14.02.1932-18.05.2018)¹

It is with extreme sadness that I heard the announcement of the passing of Jean-Baptiste André Marie Joseph Giard, the former curator of Roman coins in the Paris coin cabinet (1961-1997), where he acted as ‘conservateur en chef’ since 1992. Like many visitors before me, I had the chance to benefit from his welcome at the coin cabinet, from his scientific advice, and from passionate and entertaining discussions with him.

Jean-Baptiste Giard was a member of the board of the International Numismatic Commission, from the Bern meeting of 1979 until the London meeting of 1986. Most museum curators knew him, not only because he had received them in Paris, but also because he travelled extensively (even in the former Soviet Republic) in order to make the casts that allowed him to later write his books on the Paris coin collection and on the coinage of the Lyon mint. He adopted a comprehensive approach, intending to build a corpus including die-studies, and his work is distinguished by its precision and depth, the result of setting a high intellectual standard – for himself as he did for others. He started teaching Roman and Mediaeval numismatics at the École du Louvre in the late 1960s, then at the Ecole Normale Supérieure (ENS) in the 1970s, and then from 1985 until c.2000 at the École des hautes études en sciences sociales (EHESS). He had also been Assistant at the Institute for Advanced Studies in Princeton (1974-1977), where he befriended Andreas Alföldi († 1981) and André Weil († 1998).

The last of 18 children, Giard was born to an educated catholic family from northern France. His father René, a ‘chartiste’ like JBG would later be, came from a long line of book-dealers in Valenciennes (since the mid-eighteenth century). His happy childhood – educated at the Collège Sainte Odile in Lille – was stopped by the second world war: not long after the death of his father in March 1940, he had to flee in May-June 1940 first towards the Poitou (he was separated from his mother during this exodus – and two of his brothers died in the war) and then in Normandy where he remained until December 1941, until going back to Lille where he studied at the Saint-Joseph Jesuit school. After obtaining his baccalauréat in

¹ Déjà publié dans Hadrien Rambach, *In Memoriam*: “Jean-Baptiste Giard (14/II/1932-18/V/2018)”, in *International Numismatic Council – Compte Rendu*, vol. 64 (2018), pp. 46-49.

1952, he moved to Paris to study at “Henri IV” and then graduated as archivist-palaeographer from the *École des Chartes* in 1960. The following year, he started working as a librarian at the *Bibliothèque nationale de France*, and he graduated in 1964 from the *École pratique des hautes études* (4th section). At the invitation of the director Henri Seyrig († 1973), whom he admired greatly, he became a resident of the *Institut français d'archéologie* in Beyrouth (1966-1967).

He had discovered numismatics during his studies, and his 1960 thesis was dedicated to *La Monnaie de Saint-Quentin au temps de Charles VI et de Charles VII, 1385 - vers 1447*. He continued to do some research on French medieval coinage, with articles on *Deux monnaies mérovingiennes de Troyes de mêmes coins* (1961), on *La Monnaie d'Arras de 1420 à 1426* (1962), on *Un trésor de florins trouvés à Dijon* (1962), and on *Le florin d'or au Baptiste et ses imitations en France au XIVe siècle* (1967), but his interests quickly turned towards Roman numismatics, in which he soon became a leading specialist. His most-used works are his books on the coinage of *Lugdunum* (Lyon), on which he published two volumes: a first one in 1983 on the period 43 BC – AD 41, and a second in 2000 on the periods AD 41-78 and AD 196-197, completing the series started by his friend Pierre Bastien († 2006); and the series *Catalogue des monnaies de l'Empire romain (collection du Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale)*, which he initiated with a volume on the coins of Augustus (first published in 1976, with new corrected editions in 1988 and 2001), and then continued with a volume on the coins of Tiberius to Nero (1988), and one that covered the collections down to the reign of Nerva (1998).

His vast interests, and his philological abilities, led him to deal with non-numismatic subjects: his translation and comments of Lorenzo Valla's denunciation of the forged « Donation of Constantine » was published in 1993 with an introduction by Carlo Ginzburg.

JBG did not only start and direct the publication of an important Italian hoard, the *Rispostiglio della Venèra* (vol. II/2 in 1987, vol. I and vol. II/1 in 1995, vol. IV in 2000 and vol. III.1 in 2009), he also created the series *Trésors Monétaires* – the first 12 volumes of which he edited (1979-1992), not long after the start of the British series of *Coin Hoards* (published 1975 onwards). This dedication to the publication of coin-finds and hoards is significant, and is reflected in his own publications, with articles devoted to the coins found in Clamecy (1961), Allonnes (1962), Saint-Mesmin (1962), Châtenay-sur-Seine (1963), Maillé (1963), Caudebec-lès-Elbeuf (1964), Puy-de-Dôme (1964), Petit-Couronne (1965), Étaples (1965), Landebaëron (1965), Sougères-sur-Sinotte (1965), Malicorne and Bonneuil-sur-Marne (1966), Port-Haliguen (1967), Thiais (1968), Condé-sur-Aisne (1968-1969), Landebaëran (1970), Montereau (1972), Ambenay (1974), and Paris (1982). Probably as a consequence of the study of these French finds, JBG published several articles on the Roman currency of Gaul: *Pour une étude systématique des imitations du IIIe s.* (1962), *La monnaie locale en Gaule à la fin du IIIe siècle* (1965), *La monnaie locale en Gaule à la fin du IIIe siècle, reflet de la vie économique* (1969), *Pouvoir central et libertés locales. Le monnayage en bronze de Claude avant 50 après J.-C.* (1970), *Nîmes sous Auguste* (1971), *Le monnayage antique de Nîmes* (1971), *Le soulèvement de 68 et le*



Portrait de Jean-Baptiste Giard (1973) au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale de France. Extrait du documentaire télévisé *Les Monnaies et l'Histoire* par Hélène Dumas et Micheline Paintault (droits réservés)

réveil du monnayage local en Gaule (1973), *La pénurie de petite monnaie en Gaule au début du Haut-Empire* (1975), *Les émissions d'or et d'argent de Caligula dans l'atelier de Lyon* (1976), *La pénurie monétaire en Occident au début du Haut-Empire romain* (1977), *La monnaie coloniale de Narbonne en 40 avant J.-C.* (1983), *La monnaie coloniale d'Orange* (1984), and *La monnaie de Carausius à Rouen* (1995).

In 1989, he published *Médailles et antiques I – Trésors monétaires – supplément 2*, in which he aimed at studying the history of numismatics, at enlarging the fields of research by linking – for example – the development of the art of the medal in the Renaissance with the growing interest given to ancient 'medals'. In it, he included an article on *Un camée du Roi René*, though he published otherwise little on glyptics: an article on *Une intaille d'Auguste* (1975) and a book on *Le Grand camée de France* (1998), but he was interested in the field because of the obvious similarities in subjects and type of depictions. Like Marie-Louise

Vollenweider († 2008), he understood well the connections between engraving coins and engraving gems, and the advantage that numismatists have in identifying portraits.

Portraiture was a real passion of his, and in 1980 he published *Le portrait d'autrefois*. This was followed by numerous articles: *Inventions et créations numismatiques de la Renaissance* (1974), *Images de l'Antiquité romaine et de la Renaissance française* (1977), *Signis receptis. Armenia Capta. Images de reconquête à Rome* (1977), *L'illusion du portrait* (1978), *Images de l'antiquité romaine et de la Renaissance française* (1978), *Le double du prince* (1983), *Médailles incolores* (1985), *L'image d'Alexandre le Grand à la Renaissance* (1991), *Médailles et portraits, ou, La recherche de l'individu à la Renaissance* (1993), *Faux deniers de Caligula de la Renaissance* (1994), *Le portrait dans le monnayage romain* (1994), and several entries for Stephen Scher's exhibition-catalogue *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance* (1994). He also leaves an unpublished manuscript devoted to portraiture (*L'illusion du Portrait*).

His articles on portraiture show clearly a transition from the Roman period, his main interest, to the Renaissance, and this was led to him becoming an authority on the history of numismatics – writing essays on *Critique de la science des monnaies antiques* (1980), *L'évolution de la numismatique antique au XIX^e siècle* (1986), *Valentin Jamerey-Duval : un numismate exemplaire du XVIII^e siècle* (1989), *L'édition numismatique au XVII^e siècle* (1994), *La génération numismatique de 1760* (1995), *Le trésor d'antiquités à la fin du XVII^e siècle* (1995), *Collectionneurs et savants numismates à la Renaissance* (1996), *Scipion l'Africain héros de la Renaissance* (2000), *La numismatique à la Renaissance : fondements érudits et imagination* (2004), *Numismates et antiquaires dans la première moitié du XVII^e siècle* (2005).

In addition to those books and articles, JBG published a great number of book reviews: at least 91 of them, published mostly in the French *Revue numismatique* 1962-1997 (he acted as the *Revue's* secretary from 1962 until 1972 and then as one of its directors from 1974 until 1996), but also in the *Bibliothèque de l'école des chartes* (1964-1973), and in the *Revue des Études Anciennes* (1983). His reviews show his deep understanding of many subjects– as well as his mastery of many languages such as Italian, Spanish, English and notably German, which he had studied in his teenage years despite the trauma of the war. This dedication to reviewing books is an example of his constant desire to remain up to date with current research, and to exchange points-of-view with colleagues.

In addition to his historical interests, Jean-Baptiste Giard was also dedicated, notably in later years, to political and social issues. Few people were aware of it, but his life was devoted to others: he was a stable support for many, providing help to acquaintances having difficulties – financial or of any sort –, sharing his intelligence and thought-provoking criticism to students like myself. Without judging, without ever telling anyone what to do, he would encourage the young to develop their interests, their ideas, their studies. He embodied the concepts of kindness and of humanity, which were the bases of his friendships. He kept his private life separate from his professional one, and his extreme discretion resembled timidity, but it was in fact the expression of a deep respect of and interest in the others. Few images remain of

Portrait de
Jean-Baptiste Giard
(avril 2016) en famille
à Longjumeau.
Photographie
par Aurélie Parnet
(droits réservés).



JBG, but he can be seen being interviewed in two TV-interviews for the documentaries « Les Monnaies et l'Histoire » in 1973 and « Les Vrais Monnayeurs » in 1979. He attended only three International Numismatic Congresses, in Rome in 1961, in New York in 1973, and in London in 1986 – all three cities which he knew well and liked much. It was therefore a great pleasure for him, especially considering his admiration for the work of Harold Mattingly († 1964) on the Roman Imperial Coinage, to be awarded the medal of the Royal Numismatic Society in 1998. In 1980, he had been made honorary member of the *Societatea Numismatica Româna*. Previously, he had received the Prix Duchalais of the Académie des Inscriptions et Belles-Lettres in 1968 (for his work on the florin d'or), the Prix Allier de Hauteroche of the Académie in 1983 (for his work on Roman coins) and again in 2001 (for his second book on the Lyon mint), and he was made *Chevalier des Palmes académiques* in 1977.

BIBLIOGRAPHIE DE JEAN-BAPTISTE GIARD¹

OUVRAGES :

1. *Bibliothèque nationale [Cabinet des médailles]. Catalogue des monnaies de l'Empire romain*, vol. 1 : *Auguste*, Paris, Bibliothèque nationale, 1976, VIII - 258 p. + LXXII pl. ; nouvelle édition révisée et corrigée, Paris, Bibliothèque nationale, 1988, VIII - 258 p. + LXXII pl. ; troisième édition augmentée et mise à jour, Paris, Bibliothèque nationale / Strasbourg, Poinson numismatique, 2001, XVI - 258 p. + Pl. A-C, LXXIII pl.
2. *Le portrait d'autrefois*, Paris, Bibliothèque nationale, 1980. [16] p.
3. *Le Monnayage de l'atelier de Lyon : des origines au règne de Caligula, 43 avant J.C.-41 après J.C.*, Wetteren, Ed. Numismatique romaine, 1983. 153 p.- XLII pl.
4. *Bibliothèque nationale [Cabinet des médailles]. Catalogue des monnaies de l'Empire romain*, vol. 2 : *de Tibère à Néron*, Paris, Bibliothèque nationale, 1988. 180 p. + LVI pl.
5. Lorenzo Valla. *La donation de Constantin : sur la donation de Constantin, à lui faussement attribuée et mensongère*. Trad. et comment. par Jean-Baptiste Giard; préf. de Carlo Ginzburg. Paris, les Belles lettres, 1993. XXI-149 p.
6. *Bibliothèque nationale [Cabinet des médailles]. Catalogue des monnaies de l'Empire romain*, vol. 3 : *du Soulèvement de 68 après J.-C. à Nerva*, Paris, Bibliothèque nationale / Strasbourg, Poinson numismatique, 1998. 366 p. + 148 pl.
7. *Le Grand camée de France*, Paris, Bibliothèque nationale, 1998. 47 p. + XV pl.
8. *Le Monnayage de l'atelier de Lyon : de Claude Ier à Vespasien, 41 - 78 après J.C. et au temps de Clodius Albinus, 196 - 197 après J.C.*, Wetteren, Ed. Numismatique romaine, 2000. 191 p. + LVIII pl.
9. *L'illusion du portrait*, Trieste, EUT, 2020. VIII - 152 p.

¹ Déjà publiée dans Hadrien Rambach et Michel Amandry, "In Memoriam : Jean-Baptiste Giard (1932-2018)", in *Revue numismatique*, vol. 176 (2019), pp. 3-14

MANUSCRIT INÉDIT :

- *La Monnaie de Saint-Quentin au temps de Charles VI et de Charles VII, 1385 - vers 1447*, Thèse de l'École des Chartes, 1960.

DIRECTION SCIENTIFIQUE :

- Série *Trésors Monétaires*, vol. 1 (1979) à vol. 12 (1991) ;
- Série *Rispostiglio della Venèra : nuovo catalogo illustrato*, vol. I (1995), vol. II/1 (1995), vol. II/2 (1987), vol. III.1 (2009), vol. IV (2000)

PRÉFACES :

- *Trésors Monétaires* I (1979), pp. 7-10
- *Trésors Monétaires* II (1980), pp. 5-6
- *Trésors Monétaires* III (1981), pp. 5-6
- *Trésors Monétaires* IV (1982), pp. 5-6
- *Trésors Monétaires* V (1983), p. 5
- *Trésors Monétaires* VI (1984), p. 5
- *Trésors Monétaires* VII (1985), p. 5
- *Trésors Monétaires* VIII (1986), p. 5
- *Trésors Monétaires* IX (1987), p. 5
- *Trésors Monétaires* X (1988), p. 5
- *Trésors Monétaires* XI (1989), p. 5
- *Médailles et Antiques* I, *Trésors Monétaires Supp. 2* (1989), pp. 7-8
- *Trésors Monétaires* XIII (1992), pp. 7-8

ARTICLES :

1. Une monnaie surfrappée de Capoue, *BSFN*, 16/01, Janvier 1961, p. 3 ;

2. Deux monnaies mérovingiennes de Troyes de mêmes coins, *BSFN*, 16/03, Mars 1961, p. 32-33 ;
3. Faux de Mysala et de Capoue, *BSFN*, 16/06, Juin 1961, p. 64 (en collaboration avec G. Le Rider) ;
4. Le rapport de l'or à l'argent vers 211 avant J.-C., *BSFN*, 16/09, Novembre 1961, p. 91-92 ;
5. Le trésor de Clamecy, *RN*, 1961, p. 163-177 ;
6. Un quinaire inédit de M. Arrius Secundus, *BSFN*, 17/02, Février 1962, p. 121-122 ;
7. Trésor de monnaies de bronze des Fontaines-Salées (Yonne), *BSFN*, 17/04, Avril 1962, p. 145-146 ;
8. Les premières émissions de Marius et de Tétricus père à Cologne, *BSFN*, 17/07, Juillet 1962, p. 178-179 ;
9. Variété inédite d'une monnaie de Carausius frappée au nom de Maximien-Hercule, *BSFN*, 17/08, Octobre 1962, p. 187 ;
10. Le trésor d'Allonnes (Sarthe), *RN*, 1962, p. 217-225 ;
11. Le trésor de Saint-Mesmin (Aube), *RN*, 1962, p. 226-231 ;
12. NB avec J. Lafaurie à l'article posthume de P. Le Gentilhomme, Variations du titre de l'antoninianus au III^e siècle, *RN*, 1962, p. 165-166 ;
13. La Monnaie d'Arras de 1420 à 1426, *RN*, 1962, p. 193-202 ;
14. Deux monnaies de Sicile frappées au I^{er} s. avant J.-C., *BSFN* 18/04, Avril 1963, p. 245-246 ;
15. Un trésor de florins trouvés à Dijon, *BSFN*, 18/05, Mai 1963, p. 253-254 ;
16. Le trésor de Châtenay-sur-Seine, *RN*, 1963, p. 153-158 ;
17. Le trésor de Maillé (Vendée), *RN*, 1963, p. 143-152 ;
18. Un bracelet gallo-romain trouvé à Caudebec-lès-Elbeuf, *BSFN*, 19/05, Mai 1964, p. 356-357 ;
19. Deux monnaies inédites d'Aurélien et de Constance-Chlore César, *BSFN*, 19/07, Juillet 1964, p. 385 ;
20. In memoriam: Harold Mattingly, *RN*, 1964, p. 217-218 ;
21. Le trésor du Puy-de-Dôme, *RN*, 1964, p. 151-161 ;
22. La monnaie de Capoue et le problème de la datation du denier romain, *Congresso Internazionale de Numismatica, Roma 11-16 Settembre 1961*, II. *Atti*, Rome, 1965, p. 235-260 ;

23. Adulterina numismata : la trouvaille du Petit-Couronne et le problème du monnayage local en Gaule à la fin du IIIe siècle, EPHE IVe Section, *Annuaire*, 1965-1966, p. 461-468 ;
24. Le trésor d'Étaples, *RN*, 1965, p. 206-224 ;
25. La monnaie locale en Gaule à la fin du IIIe siècle, *BSNAF*, 1963 (1965), p. 128-135 ;
26. Le trésor de Landebaëron (Côtes-du-Nord), *Annales de Bretagne*, 72/1, 1965, p. 195- 202 ;
27. Une monnaie de Sévère Alexandre découverte à Sougères-sur-Sinotte, *SM*, 15, 1965, Heft 60, p. 153-154 ;
28. Un bracelet gallo-romain trouvé à Caudebec-lès-Elbeuf, *Bulletin de la Commission des Antiquités de la Seine-Maritime*, 25, 1964-1965, p. 223-224 ;
29. Malicorne et Bonneuil-sur-Marne : deux trésors monétaires du temps de Victorin, *RN*, 1966, p. 144-180 ;
30. Le florin d'or au Baptiste et ses imitations en France au XIVE siècle, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 125/1, 1967, p. 94-141 ;
31. Édouard Giard (1876-1966), *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 125/2, 1967, p. 536- 537 ;
32. Le trésor de Port-Haliguen. Contribution à l'étude du monnayage d'Auguste, *RN*, 1967, p. 119-139 ;
33. Trésor de Thiais, *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1968, p. 19-45 ;
34. Le pèlerinage gallo-romain de Condé-sur-Aisne et ses monnaies, *RN*, 1968, p. 76-130 ;
35. Le pèlerinage gallo-romain de Condé-sur-Aisne et ses monnaies, *RN*, 1969, p. 62-97 ;
36. La monnaie locale en Gaule à la fin du IIIe siècle, reflet de la vie économique, *JS*, 1969, p. 5-34 ;
37. Pouvoir central et libertés locales. Le monnayage en bronze de Claude avant 50 après J.-C., *RN*, 1970, p. 33-61 ;
38. Exobnos sans-peur, *SM*, 20, 1970, Heft 80, p. 101-103 ;
39. Le trésor de Landebaëran (Côtes-du-Nord), *Annales de Bretagne*, 77/1, 1970, p. 267- 271 ;
40. L'art du portrait sur les monnaies romaines, *Les graveurs d'acier et la médaille de l'antiquité à nos jours*, Hôtel de la Monnaie juin- octobre 1971. Paris, 1971, p. 401-413
41. Les monnaies du premier consulat d'Octave, *RN*, 1971, p. 90-105 ;

42. Nîmes sous Auguste, *SM*, 21, 1971, Heft 83. p. 68-73;
43. Le monnayage antique de Nîmes, *École antique de Nîmes*, 6-7, 1971-72, p. 47-60 ;
44. Le trésor de Montereau, *RN*, 1972, p. 184-207 ;
45. L'empire romain d'Auguste à 284 après J.-C., *A Survey of Numismatic Research 1966-1971 I. Ancient Numismatics*, New York, 1973, p. 303-336 ;
46. Le trésor d'aurei d'Ambenay, *RN*, 1974, p. 68-80 ;
47. Inventions et récréations numismatiques de la Renaissance, *JS*, 1974, p. 192-211 ;
48. Une intaille d'Auguste, *RN*, 1975, p. 70-72 ;
49. La pénurie de petite monnaie en Gaule au début du Haut-Empire, *JS*, Avril-Juin 1975, p. 81-112 ;
50. Le soulèvement de 68 et le réveil du monnayage local en Gaule, *Proceedings of the 8th International Congress of Numismatics New York-Washington, September 1973*, Paris-Bâle, 1976, p. 279-296;
51. Les émissions d'or et d'argent de Caligula dans l'atelier de Lyon, *RN*, 1976. p. 69-81 ;
52. Roman coins bear fascinating tales, *Coin World*, 17, 1976, livraison 863, p. 76;
53. La pénurie monétaire en Occident au début du Haut-Empire romain, *BSNAF*, 1975 (1977), p. 115-117 ;
54. Images de l'Antiquité romaine et de la Renaissance française, *BSNAF*, 1975 (1977), p. 189-191 ;
55. La Trouvaille de Montereau, *Bulletin du Groupement archéologique de Seine-et-Marne*, 18-19, 1977-1978, p. 62-102, pl. VIII-XIV ;
56. Signis receptis. Armenia Capta. Images de reconquête à Rome, *Bulletin de la Bibliothèque Nationale*, 2/1, 1977, p. 25-29 ;
57. L'illusion du portrait, *Bulletin de la Bibliothèque Nationale*, 3/1, 1978, p. 29-35 ;
58. Images de l'antiquité romaine et de la Renaissance française, *Essays presented to Humphrey Sutherland. Scripta Nummaria Romana* (R. A. G. Carson, C. M. Kraay ed.), Londres, 1978, p. 173-176 ;
59. Chemical Compositions of Copper-Based Roman Coins. V. Imitations of Caligula, Claudius and Nero, *RN*, 1978, p. 69-88 (en collaboration avec G. F. Carter, M. H. Kimiatek, et F. J. Klupacs) ;
60. Le classement des monnaies romaines du Haut Empire, *BSNAF*, 1976 (1978), p. 207-209 ;
61. Critique de la science des monnaies antiques, *JS*, 1980, p. 225-245 ;

62. Andreas Alföldi (1895-1981), *JS*, 1981, p. 197-227 (en collaboration avec J. Heurgon et A. Chastagnol) ;
63. La numismatique : source de l'histoire de l'art et de l'histoire des idées, *QTNAC*, 10, 1981, p. 21-29 ;
64. La numismatique : source de l'histoire de l'art et de l'histoire des idées : rapport, *Congrès international des Sciences historiques (1980)*, Bucarest, 1981, p. 15-24 ;
65. Le trésor du Parvis Notre-Dame, *Cahiers de la Rotonde*, 4, 1981, p. 5-13 et Pl. I-III ;
66. Les trésors de monnaies romaines à Paris et dans la « Civitas Parisiorum » : un problème d'attribution, *Cahiers de la Rotonde*, 5, 1982, p. 7-16 ;
67. La monnaie coloniale de Narbonne en 40 avant J.-C., *RN*, 1983, p. 63-72 ;
68. Le double du prince, *Revue de la Bibliothèque Nationale*, 10, 1983, p. 3-11 ;
69. La monnaie coloniale d'Orange : une attribution en question, *RN*, 1984, p. 77-84 ;
70. Les jeux de l'imitation : fraude ou nécessité ?, *QTNAC*, 14, 1985, p. 231-238 ;
71. Médailles incolores, *Revue de la Bibliothèque Nationale*, 17, 1985, p. 10-17 ;
72. L'évolution de la numismatique antique au XIX^e siècle, *SNR*, 65, 1986, p. 167-174 ;
73. Le corpus monétaire, *Les nouvelles de l'archéologie*, 33, 1988, p. 20-21 ;
74. Valentin Jamerey-Duval : un numismate exemplaire du XVIII^e siècle, *QTNAC*, 18, 1989, p. 385-391 ;
75. Un camée du Roi René, *TM I, Supp. II*, Paris, 1989, p. 21-22, et pl. X ;
76. L'image d'Alexandre le Grand à la Renaissance, *QTNAC*, 20, 1991, p. 309-315 ;
77. Postface à *Jourdain numismate, François Edouard Jourdain (1771-1859). Mémoires biographiques autographes*, Dannemoine, 1991, 2 p. non numérotées ;
78. Préliminaires à l'établissement d'un corpus des monnaies de Lixus, *Lixus. Actes du colloque de Larache (8-11 novembre 1989)*, Publications de l'École française de Rome, 166, Rome, 1992, p. 267-269 (avec la collaboration de Fatima-Zora El Harrif) ;
79. Médailles et Portraits, ou la Recherche de l'Individu à la Renaissance, *Essays in honour of Robert Carson and Kenneth Jenkins* (M. Price et al. ed.), Londres, 1993, p. 277-280 ;
80. Faux deniers de Caligula de la Renaissance, *RN*, 1994, p. 330-332 ;
81. Le portrait dans le monnayage romain, *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 3, 1994, p. 21-23 ;
82. L'édition numismatique au XVIII^e siècle, *QTNAC*, 23, 1994, p. 385-396 ;
83. *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance* (S. K. Scher ed.), New York, 1994: notices Nicolas Leclerc and Jean de Saint-Priest. Louis XII and Anne of Brittany,

- p. 310-311; Jean Marende. Philibert II 'the Fair' and Margaret of Austria, p. 311-313; Jacques Gauvain, p. 313 ; Pierre II Woeiriot de Bouzey, p. 314 ; Guillaume Dupré. Charles Duret de Chevry, p. 335-336 ;
84. La monnaie de Carausius à Rouen : une remise en question, *RN*, 150, 1995, p. 264-266 ;
 85. La génération numismatique de 1760, *Numismatische Literatur 1500-1864: die Entwicklung der Methoden einer Wissenschaft. 32. Wolfenbütteler Symposium (1992)* (P. Berghaus ed.), Wiesbaden, 1995, p. 171-176 ;
 86. Le trésor d'antiquités à la fin du XVIIIe siècle, *Wissenschaftsgeschichte der Numismatik : Beiträge zum 17. Deutschen Numismatikertag (1995)*, Speyer, 1995, p. 158-162 ;
 87. Collectionneurs et savants numismates à la Renaissance, *QTNAC*, 25, 1996), p. 313-316 ;
 88. Scipion l'Africain, héros de la Renaissance, *QTNAC*, 29, 2000, p. 413-450 ;
 89. La numismatique à la Renaissance : fondements érudits et imagination, *QTNAC*, 33 2004, p. 415-425 ;
 90. Numismates et antiquaires dans la première moitié du XVIIIe siècle, *Europäische numismatische Literatur im 17. Jahrhundert* (C. E. Dekesel ed.), *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 42, 2003, Wolfenbüttel, 2005, p. 39-46.

COMPTES RENDUS :

1. R. A. G. Carson, *Coins. Ancient, mediaeval and modern*, Londres, 1962, *RN*, 1962, p. 317 ;
2. Rudi Thomsen, *Early Roman coinage. A study of the chronology*. Vol. II et III. *Synthesis*, Copenhagen, 1961, *RN*, 1962, p. 321-322 ;
3. E. Demougeot, Les martyrs imputés à Chrocus et les invasions alamanniques en Gaule méridionale, *Annales du Midi*, 74, 1962, p. 5-28, *RN*, 1962, p. 322-323 ;
4. A. S. Robertson, *Roman imperial coins in the Hunter coin cabinet. University of Glasgow*. I. *Augustus to Nerva*, Londres, 1962, *RN*, 1963, p. 177 ;
5. R. A. G. Garson, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*. Vol. VI, *Severus Alexander to Balbinus and Pupienus*, Londres, 1962, *RN*, 1963, p. 177-178 ;
6. C. Richebe, *Les monnaies féodales d'Artois du Xe au début du XIVe siècle*. Paris, Picard, 1963, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 122, 1964, p. 311-312 ;
7. C. J. Nordmann, Monnaies et finances suédoises au XVIIIe siècle, *Revue du Nord*, XLVI, 1964, p. 469-488, *RN*, 1964, p. 214-215 ;
8. F. Xavier Calicó, *Florines de Aragón*, Barcelone, 1966, *RN*, 1966, p. 346- 347 ;

9. K. Christ, *Antike Numismatik. Einführung und Bibliographie*, RN, 1967, p. 277-278 ;
10. *Revue belge de numismatique et de sigillographie*. Tomes CXI et CXII (1965-1966) : *Tables des tomes XXXVII à CX*, Bruxelles, 1967, RN, 1967, p. 278 ;
11. M. Thirion, *Les trésors monétaires gaulois et romains trouvés en Belgique*, Bruxelles, 1967, RN, 1967, p. 285 ;
12. G. Pollard, *Renaissance medals from the Samuel H. Kress collection at the National Gallery of Art, based on the catalogue of Renaissance medals in the Gustave Dreyfus collection...*, Londres, 1967, RN, 1967, p. 298-299 ;
13. L. Villaronga Garriga, *Las monedas de Arse-Saguntum*, Barcelone, 1967, RN, 1968, p. 309 ;
14. P. Berghaus et J. Spiegel, *Die Münzen der Grafen von Limburg, Die Geschichte der Grafen und Herren von Limburg...*, II/4, Assen et Münster, 1968, p. 270-350, RN, 1968, p. 312 ;
15. H.-U. Geiger, *Der Beginn der Gold- und Dickmünzenprägung in Bern. Ein Beitrag zur Bernischen Münz- und Geldgeschichte des 15. Jahrhunderts*, Berne, 1968, RN, 1968, p. 312-313 ;
16. L. R. Laing, *Coins and archaeology*, Londres, 1969, RN, 1969, p. 306 ;
17. M. Crawford, *Roman Republican coin hoards*, Londres, 1969, RN, 1969, p. 307 ;
18. H. Chantraine, *Novaesium III: die antiken Fundmünzen der Ausgrabungen in Neuss*, Berlin, 1968, RN, 1969, p. 308 ;
19. G. Fuchs, *Architekturdarstellungen auf römischen Münzen der Republik und der frühen Kaiserzeit*, Berlin, 1969, RN, 1969, p. 309 ;
20. L. Breglia, *L'arte romana nelle monete dell'età imperiale*, Milan, 1968, RN, 1969, p. 309-310 ;
21. M. Thirion, *Le monnayage d'Élagabale (218-222)*, Bruxelles, 1968, RN, 1969, p. 310 ;
22. J. Jacquot, *Médailles et jetons de Louis XIV d'après le manuscrit de Londres ADD. 31 908*, Paris, 1968, RN, 1970, pp. 159-161 ;
23. E. Ashtor, *Les métaux précieux et la balance des paiements du Proche-Orient à la basse époque*, Paris, S. E. V. P. E. N., 1971 (École pratique des hautes études, VIe section. Centre de recherches historiques. Monnaies, prix, conjoncture, 10.), *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 131, 1973/1, p. 323-325 ;
24. A. Blanchet, *Traité des monnaies gauloises*, réimpression, Bologne, 1971, RN, 1971, p. 165 ;
25. A. Alföldi, *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, réimpression, Darmstadt, 1970, RN, 1971, p. 166 ;

26. S. Scheers, *Les monnaies de la Gaule inspirées de celles de la République romaine*, Louvain, 1969, RN, 1971, pp. 165-166 ;
27. C. H. V. Sutherland, *The cistophori of Augustus*, Londres, 1970, RN, 1971, pp. 166-167 ;
28. P. V. Hill, *The dating and arrangement of the undated coins of Rome A. D. 98-148*, Londres, 1970, RN, 1971, p. 168 ;
29. A. S. Robertson, *Roman imperial coins in the Hunter coin Cabinet. University of Glasgow. II, Trajan to Commodus*, Oxford, 1971, RN, 1971, p. 169 ;
30. M. R. Alföldi, *Die Fundmünzen der römischen Zeit in Deutschland. Abt. IV, Rheinland-Pfalz. Bd. 3/1, Stadt Trier (3001-3002)*, Berlin, 1970, RN, 1971, p. 169-170 ;
31. P. Bastien et F. Vasselle, *Les trésors monétaires de Fresnoy-lès-Roye (Somme)*, Amiens, 1971, RN, 1971, pp. 174-175 ;
32. G. Gorini, *Monete antiche a Padova*, Padoue, 1972, RN, 1972, p. 278 ;
33. M. Grant, *Roman imperial money*, réimpression, Amsterdam, 1972, RN, 1972, p. 279 ;
34. S. Weinstock, *Divus Julius*, Oxford, 1971, RN, 1972, p. 279 ;
35. A. U. Stylow, *Libertas und liberalitas. Untersuchungen zur innenpolitischen Propaganda der Römer*, Munich, 1972, RN, 1972, p. 280 ;
36. A. Krzyzanowska, *Monnaies coloniales d'Antioche de Pisidie*, Varsovie, 1970, RN, 1972, p. 280-281 ;
37. R. Weiller, *Monnaies antiques découvertes au Grand-Duché de Luxembourg*, Berlin, 1972, RN, 1972, p. 281 ;
38. Th. Pekary, *Die Fundmünzen von Vindonissa, von Hadrian bis zum Ausgang der Römerherrschaft*, Brugg, 1971, RN, 1972, p. 282 ;
39. J.-B. Colbert de Beaulieu, *Traité de numismatique celtique. I, Méthodologie des ensembles*, Paris, 1973, RN, 1974, p. 178 ;
40. J. P. C. Kent, B. Overbeck, A. U. Stylow, *Die römische Münze*, Munich, 1973, et C. H. V. Sutherland, *Monnaies romaines* (trad. S. de Roquefeuil), Fribourg, 1974, RN, 1974, p. 181-182 ;
41. H. Zehnacker, *Moneta. Recherches sur l'organisation et l'art des émissions monétaires de la République romaine (289-31 av. J.-C)*, BEFAR 222, Paris, 1973 et M. H. Crawford, *Roman Republican Coinage*, Londres, 1974, RN, 1974, p. 182-183 ;
42. E. Cocchi Ercolani, *Città di Forlì. Catalogo della collezione numismatica di Carlo Piancastelli. Aes grave, moneta romana repubblicana*, Forlì, 1972, RN, 1974, p. 184 ;
43. B. et R. Gagnebin, *Les trouvailles de monnaies antiques dans la région de Genève, Geneva XXII*, 1974, p. 275-295, RN, 1974, p. 184 ;

44. F. Chaves Tristan, *Las monedas de Itálica*, Séville, 1973, RN, 1974, p. 184-185 ;
45. P. -H. Martin, *Die anonymen Münzen des Jahres 68 nach Christus*, Mayence, 1974, RN, 1975, p. 191-192 ;
46. M.-L. Vollenweider, *Die Porträtgemmen der römischen Republik*, Mayence, 1974, RN, 1975, p. 192 ;
47. A. Alföldi, *Caesar in 44 v. Chr. Band 2. Das Zeugnis der Münzen*, Bonn, 1974, RN, 1975, p. 192-193 ;
48. G. G. Belloni, *Le monete di Traiano, Catalogo del Civico Gabinetto numismatico. Museo archeologico di Milano*, Milan, 1973, RN, 1975, p. 193 ;
49. C.H.V. Sutherland et C.M. Kraay, *Catalogue of coins of the Roman Empire in the Ashmolean Museum. Part I, Augustus (c. 31 B.C.-A.D. 14)*, Oxford, 1975, RN, 1975, p. 193-194 ;
50. D.H.E. Whitehead, *The McGill University Collection of Greek and Roman Coins. Vol. I, Roman Coins in the McGill University Collection*, Amsterdam, 1975, RN, 1975, p. 194 ;
51. M. R. Alföldi, *Die Fundmünzen der Römischen Zeit in Deutschland, I. Bayern, 6. Unterfranken; VI. Nordrhein-Westfalen, 4. Münster; VI/5, Arnsberg, VI/6, Detmold*, Berlin, 1971-1975, RN, 1975, p. 194-195 ;
52. B. Overbeck, *Geschichte des Alpenrheintals in römischer Zeit auf Grund der archäologischen Zeugnisse. Teil II, Die Fundmünzen der römischen Zeit im Alpenrheintal und Umgebung*, Munich, 1973, RN, 1975, p. 195 ;
53. R. Postel, *Katalog der antiken Münzen in der Hamburger Kunsthalle*, Hambourg, 1976, RN, 1976, p. 228 ;
54. C. H. V. Sutherland, *The Emperor and the Coinage. Julio-Claudian Studies*, Londres, 1976, RN, 1976, p. 229-230 ;
55. B. Lichočka, *Justitia sur les monnaies impériales romaines*, Varsovie, 1974, RN, 1976, p. 230 ;
56. A. Alföldi et E. Alföldi, *Die Kontorniat-Medaillons. Teil 1. Katalog, in neuer Bearbeitung von.... unter Mitwirkung von C L. Clay*, Berlin, 1976, RN, 1976, p. 230-231 ;
57. S. Schultz, *Die Münzprägung von Magnesia am Mäander in der römischen Kaiserzeit*, Berlin, 1975, RN, 1977, p. 206-207 ;
58. C. Rodewald, *Money in the Age of Tiberius*, Manchester, 1976, RN, 1977, p. 207 ;
59. A. S. Robertson, *Roman Imperial Coins in the Hunter Coin Cabinet. University of Glasgow. III, Pertinax to Aemilian*, Oxford, 1977, RN, 1977, p. 208 ;
60. P. Bastien et C. Metzger, *Le trésor de Beaurains (dit d'Arras)*, Wetteren, 1977, RN, 1977, p. 208-209 ;

61. R. Weiller, *Monnaies antiques découvertes au Grand-Duché de Luxembourg* (II), Berlin, 1977, RN, 1977, p. 209 ;
62. R. Göbl, *Antike Numismatik*, Munich, 1978, RN, 1978, p. 173 ;
63. H.-J. Kellner et M. Overbeck, *Die Fundmünzen der römischen Zeit in Deutschland*, I. *Bayern*, 3-4. *Oberpfalz, Oberfranken*, Berlin, 1978, RN, 1978, p. 184 ;
64. W. Trillmich, *Familienpropaganda der Kaiser Caligula und Claudius. Agrippina Maior und Antonia Augusta auf Münzen*, Berlin, 1978, RN, 1978, p. 185 ;
65. A. S. Robertson, *Roman Imperial Coins in the Hunter Coin Cabinet, University of Glasgow*. IV, *Valerian I to Allectus*, Oxford, 1978, RN, 1978, p. 185-186 ;
66. A. Alföldi, *Aion in Mérida und Aphrodisias*, Mayence, 1979, RN, 1979, p. 241-242 ;
67. M.-L. Vollenweider, *Musée d'Art et d'Histoire de Genève. Catalogue raisonné des sceaux, cylindres, intailles et camées*. Vol. II, *Les portraits, les masques de théâtre, les symboles politiques. Une contribution à l'histoire des civilisations hellénistique et romaine*, Mayence, 1979, RN, 1979, p. 271-272 ;
68. M. R. Alföldi, *Antike Numismatik*. Teil I, *Theorie und Praxis*. Teil II, *Bibliographie*, Mayence, 1978, RN, 1979, p. 232 ;
69. W. E. Metcalf, *The Cistophori of Hadrian* (Numismatic Studies 15), New York, 1980, RN, 1983, p. 248 ;
70. A. S. Robertson, *Roman Imperial Coins in the Hunter Coin Cabinet, University of Glasgow*. V. *Diocletian (Reform) to Zeno*, Oxford, 1982, RN, 1983, p. 248-249 ;
71. R. Weiller, *Monnaies antiques découvertes au Grand-Duché de Luxembourg* (III), Berlin, 1983, RN, 1983, p. 249 ;
72. P. Berghaus, *Der Archäologe. Graphische Bildnisse aus dem Porträtarchiv Diepenbroick. Ausstellung und Katalog*, Münster, 1983, RN, 1983, p. 250 ;
73. A. Alföldi, *Octavians Aufstieg zur Macht* (Antiquitas, Reihe 1. Abhandlungen zur Alten Geschichte, Band 25), 1983, REA, 85, 1983, n° 3-4, p. 309-310 ;
74. R. Guéry, C. Morrisson et H. Slim, *Recherches archéologiques franco-tunisiennes à Rougga*. III, *Le trésor de monnaies d'or byzantines* (Collection de l'EFR 60), 1982, RN, 1984, p. 292 ;
75. K. Strižbny, E. Nuber, *Die Fundmünzen der römischen Zeit in Deutschland*, IV/5, *Montabaur*; VI/1, 1. *Stadt Köln*, Berlin, 1984-1985, RN, 1985, p. 235 ;
76. F. Bassoli, *Monete e medaglie nel libro antico dal XV al XIX secolo*, Florence, 1985, RN, 1986, p. 213 ;
77. B. Emmons Levy et P. C. V. Bastien, *Roman Coins in the Princeton University Library*. I, *Republic to Commodus*, Wetteren, 1985, RN, 1986, p. 214 ;

78. M. H. Crawford, *Coinage and Money under the Roman Republic. Italy and the Mediterranean Economy*, Berkeley et Los Angeles, 1985, RN, 1988, p. 280-281;
79. P. et H. Zazoff, *Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft* et P. Zazoff, *Die antiken Gemmen*, Munich, 1983, RN, 1988, p. 288-290 ;
80. H.-M. von Kaenel, *Münzprägung und Münzbildnis des Claudius* (AMUGS 9), Berlin, 1986, RN, 1990, p. 297-298 ;
81. H.-J. Schulzki, *Die Fundmünzen der römischen Strassenstation Flerzheim. Untersuchungen zum Münzgeldumlauf in der Germania Inferior*, Cologne, 1989, RN, 1992, p. 259 ;
82. M. Peter, *Eine Werkstatt zur Herstellung von subaeraten Denaren in Augusta Raurica*, Berlin, 1990, RN, 1992, p. 259-260 ;
83. J. Melville Jones, *A Dictionary of ancient Roman coins*, Londres, 1990, RN, 1992, p. 260 ;
84. O. von Vacano, *Münzsammlung Dr. Erich Roth der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf*. Band I, *Septimius Severus bis Severus Alexander (193 bis 235 n. Chr.)*, Bochum, 1990, RN, 1992, p. 260 ;
85. F. Berger, *Untersuchungen zu römerzeitlichen Münzfunden in Nordwestdeutschland*, Berlin, 1992, RN, 1994, p. 344-345 ;
86. R. Bland éd., *The Chalfont hoard, and other Roman coin hoards*, Londres, 1992, RN, 1994, p. 345 ;
87. A. et E. Alföldi, *Die Kontorniat-Medaillons*. Teil 2. *Text*, Berlin, 1990, RN, 1994 pp. 345-346 ;
88. R. Etienne et J.-C. Mossière, dir., *Jacob Spon, un humaniste lyonnais du XVIIe siècle*, Lyon, 1993, RN, 1994, p. 346 ;
89. F. Schmidt-Dick, *Die römischen Münzen des medagliere im Castelvecchio zu Verona*, Vienne, 1995, RN, 1997, p. 499 ;
90. J. Gorecki, *Die Fundmünzen der römischen Zeit in Deutschland*, Abt. V, *Hessen*, Berlin, 1994, RN, 1997, p. 499.

INTERVIEW :

H. Dumas et M. Paintault, *Les Monnaies et l'Histoire* (documentaire), 1973. Disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1320180t>

Finito di stampare nel mese di febbraio 2020
da Rubbettino print – Soveria Mannelli (CZ)