

Faculté de philosophie, arts et lettres

Les représentations du sultan Selim II en Occident dans la seconde moitié du XVI^e siècle

Entre ruptures et continuités

Auteur : Alix de Jamblinne de Meux

Promoteur(s) : Ingrid Falque et Roxanne Loos

Année académique : 2022-2023

Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée :
iconologie des cultures visuelles

TABLE DES MATIÈRES

Table des matières	1
Remerciements	4
Introduction	5
Première partie : Selim II dans les séries de portraits de la dynastie ottomane	11
Introduction	12
Chapitre 1. Selim II dans une série gravée de sultans : le premier portrait.....	14
1.1. <i>Le Sommario et alboro delli Principi othomani</i>	14
1.1.1. L'élaboration du portrait.....	16
1.1.1.1. Domenico de'Franceschi, le modèle occidental	17
1.1.1.2. La relazione de Marcantonio Donini	19
1.1.2. L'arbre généalogique et les prophéties	20
1.2. Conclusion	23
Chapitre 2. Selim II dans les séries peintes de portraits de sultans : les échanges interculturels	25
2.1. La série de portraits de Cristofano dell'Altissimo	25
2.1.1. L'origine de la série giovienne	26
2.1.2. Les copies de Cristofano dell'Altissimo	27
2.1.3. Nigârî, le modèle ottoman.....	28
2.1.4. La diffusion des miniatures ottomanes en Occident	31
2.2. La série « Véronèse ».....	32
2.2.1. La commande	32
2.2.2. L'élaboration du portrait.....	34
2.2.3. La représentation de l'Autre : une nouvelle approche humanisante	36
2.3. Conclusion	38
Conclusion première partie.....	40
Deuxième partie : Selim II dans les études de costumes.....	42

Introduction	43
Chapitre 3. Selim dans les albums de costumes à l'aquarelle : le nouveau genre pictural des artistes d'ambassadeurs	46
3.1. Lambert Wyts et Lambert de Vos, les artistes d'ambassadeurs.....	46
3.1.1. La « pompa » ou cortège du sultan.....	48
3.1.2. Le portrait équestre du sultan	50
3.1.3. La monture impériale	50
3.1.4. Le costume du sultan.....	52
3.1.5. Physionomie et spectateur	55
3.2. Conclusion	56
Chapitre 4. Selim II entre étude de costumes et symbolisme.....	58
4.1. La série de Jacopo Ligozzi.....	58
4.1.1. Le costume et attributs impériaux	60
4.1.2. La datation.....	61
4.1.3. Le symbolisme chez Ligozzi.....	63
4.2. Conclusion	65
Conclusion deuxième partie	66
Troisième partie : Selim II dans l'iconographie de la guerre vénéto-ottomane	67
Introduction	68
Chapitre 5. Les stéréotypes de Selim II dans la production gravée.....	70
5.1. Le dragon comme allégorie du Grand Turc	70
5.2. Selim II : entre cruauté et désespoir.....	73
5.2.1. Le désespoir de Selim II.....	74
5.2.2. La violence de Selim et contre Selim.....	76
5.3. Bernardino Passeri et la conversion de Selim II	77
5.3.1. Deux points de vue, une image	78
5.3.2. Selim II et le turban à terre.....	80

5.4. Conclusion	81
Chapitre 6. La figuration de la victoire dans les salles d'apparat.....	83
6.1. La <i>Sala Regia</i> : Vasari et la soumission de Selim II	83
6.1.1. Identification de Selim II.....	85
6.1.2. Soumission de Selim II	86
6.1.3. Selim II et Pie V	88
6.2. Palais de Doges : absence de Selim II.....	89
6.2.1. L'absence de Selim II à Lépante	89
6.2.2. Le traité de paix de 1573	90
6.3. Conclusion	91
Conclusion troisième partie	93
Conclusion.....	95
Bibliographie.....	99

REMERCIEMENTS

Je tiens à témoigner ma gratitude à mes promotrices, le Professeur Ingrid Falque et l'assistante Roxanne Loos, qui ont dirigé et accompagné ce travail depuis ses débuts. Mes remerciements vont également au Professeur Alexander Streitberger qui m'a fait découvrir, lors du cours LHART2680, le sujet passionnant des échanges interculturels entre Orient et Occident qui a inspiré ce mémoire.

Je remercie Tancredi Artico, de l'Università degli Studi di Padova, pour ses précieux conseils et la discussion passionnante que nous avons eu sur la vision du Turc en Europe.

Enfin, je suis reconnaissante envers ma famille pour leur soutien tout au long de ce périple.

INTRODUCTION

Ce mémoire étudie les portraits et plus largement l'iconographie du sultan Selim II¹ dans le dernier quart du XVI^e siècle en Occident, en Italie et dans l'Empire habsbourgeois. Les raisons de ce choix sont multiples. Tout d'abord, la Renaissance italienne est la période qui éveille le plus mon intérêt en raison du mouvement intellectuel de l'Humanisme, du contexte politico-religieux, dont la tension est à son paroxysme à la fin du XVI^e, et bien entendu en raison de l'art et du développement du portrait en général.

Ensuite, le séminaire sur le portrait de Mehmed II que j'ai donné dans le cadre du cours LHART2681, assuré par le Professeur Alexander Streitberger, a attisé ma curiosité sur l'art ottoman et les échanges entre l'Empire ottoman et l'Occident. Cette curiosité s'est accrue à la suite de la lecture du roman d'Orhan Pamuk, *Mon nom est rouge*, qui portait sur la culture et la tradition artistique ottomane à la fin du XVI^e. La période de la Renaissance était donc celle que je privilégiais.

Enfin, mon choix s'est finalement centré sur le sultan Selim II, qui a régné de 1566 à 1574, et son iconographie, car le règne de ce souverain présente des continuités sur le plan artistique et politique par rapport au règne de Soliman², mais également des ruptures, surtout en ce qui concerne la représentation du sultan³. Ces mutations résultent, entre autres, de la politique étrangère menée par Selim II qui va intensifier les échanges entre Orient et Occident et perturber, par la même occasion, la vision de l'Autre sur le continent occidental⁴.

En effet, Selim II, dès sa période princière, était connu pour ses qualités de diplomate dont il a dû faire usage durant le conflit de succession qui l'opposait à son frère Bayezid. En 1562, Selim II devient le seul prétendant au trône après avoir fait assassiner son frère. Le futur sultan met alors en place une propagande de légitimation envers son peuple et les souverains occidentaux qui favorise les échanges culturels entre Orient et Occident⁵.

De plus, le règne de Selim II est intéressant à prendre en considération pour les relations diplomatiques qu'il va entretenir avec Venise et l'Empire Habsbourgeois avec qui il renouvelle

¹ Règne de 1566 à 1574.

² Règne de 1520 à 1566.

³ Terme souvent utilisé pour désigner l'étranger et dans ce cas-ci, le Turc, ou l'Ottoman.

⁴ G. ISIKSEL, *La politique étrangère ottomane dans la seconde moitié du XVI^e siècle : le cas du règne de Selim II (1566-1574)*, Thèse de doctorat en Histoire et civilisations présentée à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris, (G. VEINSTEIN, promoteur), s.d., p.4.

⁵ G. ISIKSEL, *La politique étrangère*, op.cit., p.156.

les traités de paix en 1567 et 1568⁶. Ces relations, bien que fort différentes, vont engendrer une production iconographique sur le sultan liée aux ambassades qui se succèdent à Constantinople pour féliciter le sultan de son intronisation mais également pour préserver la paix avec Selim. En effet, l'Empire habsbourgeois, depuis Soliman, entretient une relation très conflictuelle avec l'Empire ottoman qui semble se stabiliser sous Selim II⁷. Les rapports diplomatiques qui s'instaurent alors entre les Habsbourg et la Sublime Porte⁸ vont permettre l'émergence d'un nouveau genre pictural propre aux artistes du Nord : l'album de costumes à l'aquarelle.

Ensuite, le règne de Selim offre une perspective d'étude intéressante en ce qui concerne les troubles politiques violents qui vont déchirer l'Empire ottoman et l'Italie, et en particulier Venise, à partir du début des années 1570. De fait, la Sérénissime⁹, depuis des siècles, tente de préserver la paix avec l'Empire ottoman dont elle dépend économiquement étant donné que Constantinople¹⁰ est le centre de son commerce¹¹. Toutefois, le sultan rompt le traité de paix signé en 1567 en attaquant l'île de Chypre, possession vénitienne. L'attaque ottomane engendre une réaction en Occident qui va tenter de contrer l'expansion ottomane. Une ligue est formée le 25 mai 1571 par le pape Pie V qui réussit à rallier à ses côtés l'Espagne avec Philippe II et Venise avec le doge Alvise Mocenigo¹².

L'alliance aboutit à la fameuse bataille de Lépante le 7 octobre 1571 durant laquelle les Turcs sont défaits¹³. La guerre vénéto-ottomane se clôture alors en 1573 par la signature d'un traité de paix entre Venise et l'Empire ottoman¹⁴. Cette bataille est cruciale dans l'histoire des rapports entre Orient et Occident car un changement radical s'opère dans la vision du Turc dans toute l'Italie. L'étude sur l'expression de cette mutation dans l'art est donc propice.

Enfin, notre choix s'est porté sur l'image de Selim II car cela nous permettait d'aborder la série de portraits de sultans ottomans de Véronèse (1578) et la série d'études de figures

⁶ G. ISIKSEL, *La politique étrangère ottomane*, op.cit., p.170.

⁷ L. BELY, *L'art de la paix en Europe. Naissance de la diplomatie moderne*, Paris, PUF, 2007, (Le nœud Gordien), p.72.

⁸ « cour, le gouvernement des anciens sultans turcs, la Turquie en soi » (définition de J. LANCIAULT, *La locution du jour : la « Sublime Porte »*, le 27 novembre 2020, [<https://www.jacqueslanciault.com/2020/11/27/locution-jour-sublime-porte/#:~:text=Le%20dictionnaire%20du%20correcteur%20%C3%A9lectronique,%3B%20la%20Turquie%20en%20soi.%20%C2%BB>], (11/08/23)).

⁹ Autre nom pour Venise

¹⁰ Nom donné à Istanbul dans le contexte diplomatique (L. BELY, op.cit., p.69).

¹¹ S. CARBONI, *Venise et l'Orient : 828-1797*, catalogue d'exposition, Paris, Institut du monde arabe, du 2 octobre 2006 au 18 février 2007, Paris, Gallimard, 2006, p.53.

¹² M. LESURE, *Lépante : la crise de l'Empire ottoman*, Paris, Julliard, 1972, p.31.

¹³ G. POUmarede, *Pour en finir avec la Croisade : mythes et réalités de la chute contre les Turcs aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, PUF, 2009, p.234.

¹⁴ G. ISIKSEL, *La politique étrangère*, op.cit., p.240.

ottomanes de Ligozzi (vers 1576). Ces œuvres ont, certes, été réalisées après la mort de Selim II mais elles sont représentatives des mutations qui s'opèrent alors dans l'approche de l'Autre et de Selim II en particulier.

Ainsi, les délimitations de ce travail paraissent plus claires. Au niveau chronologique, ce mémoire se concentre essentiellement sur la production iconographique durant le règne de Selim II, de 1566 à 1574, mais se prolonge jusqu'à la fin des années 1570 car cela permet d'aborder une potentielle évolution dans le portrait de Selim II avec les séries de Véronèse et de Ligozzi. Bien que cette tranche chronologique soit assez brève, des phénomènes notoires de continuité et de rupture dans la représentation du sultan, avant et après la guerre vénéto-ottomane, pourront être relevés.

Ensuite, au niveau iconographique, ce travail se limite exclusivement à l'analyse d'images comportant une figuration de Selim II, dans les séries de portraits de la dynastie ottomane, dans les albums de costumes et dans les images de propagande de la guerre vénéto-ottomane. En revanche, la dernière section sur les peintures commémoratives de la bataille de Lépante dans le palais des Doges à Venise abordera les raisons de l'absence du sultan dans l'iconographie de la victoire. De plus, nous avons décidé de ne pas aborder la propagande allemande en raison de la matière iconographique déjà importante pour la guerre vénéto-ottomane. L'Empire habsbourgeois a tout de même été retenu car les albums de costumes, en tant que nouveau genre pictural, exerceront une influence considérable sur la production iconographique italienne et seront également significatifs des mutations dans la représentation du sultan. Il est important de préciser que cette étude n'est pas exhaustive et que de nombreux portraits de Selim II, ou autres images figurant le sultan, n'ont sûrement pas encore été recensées par ignorance de leur existence.

Enfin, en ce qui concerne les délimitations géographiques, seuls l'Italie et l'Empire des Habsbourg sont pris en compte. Les trois villes italiennes retenues sont Rome, Venise et Florence. Tout d'abord, Rome et Venise sont comprises dans cette étude car elles ont été directement impactées par la bataille de Lépante ce qui a profondément influencé la production iconographique de ces territoires. Ensuite, Florence est également considérée car elle constitue le foyer de la tradition humaniste qui a vu naître quelques portraits de Selim II. La France et l'Espagne sont exclues des recherches car, même si ces pays ont été en relation avec l'Empire ottoman, aucun portrait de Selim, dans la période chronologique étudiée, et aucune image représentant le sultan dans le contexte de la guerre vénéto-ottomane, n'a pu être recensée.

L'enjeu principal de ce mémoire est donc d'analyser comment l'image du sultan Selim II est symptomatique de continuités mais aussi de ruptures dans la manière de représenter le sultan en Occident dans la deuxième moitié du XVI^e siècle. Ensuite, diverses questions émergent au long de l'étude : quels sont les modèles utilisés pour la réalisation du portrait de Selim II ? Comment ces modèles sont-ils en rupture avec ceux utilisés durant le règne de Soliman et comment ceux-ci offrent-ils une image différente du sultan ? Comment le portrait de Selim II évolue-t-il entre le début de son règne et les années qui suivent la bataille de Lépante ? Enfin, comment peut-on expliquer l'absence de toute figuration de Selim II dans le programme iconographique du palais des Doges à Venise ?

En ce qui concerne l'historiographie, l'iconographie de Selim II n'a jamais été étudiée, comme me l'a confirmé Gülru Necipoglu, professeur d'art et d'architecture islamique à l'Université d'Harvard, par un courrier électronique. En effet, Selim II, dans l'historiographie moderne, a souvent été dénigré et réduit à ses vices qu'étaient le vin, son amour pour les femmes et ses piètres qualités militaires¹⁵. Les auteurs qui lui étaient contemporains, comme le vénitien Pietro Bertelli, et ceux plus tardifs, comme Gülru Necipoglu, comparent le règne florissant de Soliman avec celui peu remarquable de Selim II. Son règne est généralement qualifié de « transitoire » sans grand intérêt sur le plan artistique¹⁶. Ainsi, aucune étude n'a été réalisée sur ses portraits ou sur son iconographie en général. En effet, la plupart des études portent sur la production artistique sous Mehmet II ou Soliman. Toutefois, certaines études existent sur les séries de Véronèse et Ligozzi comme celle de Nassim Rossi dans *Italian Renaissance Depictions of the Ottoman Sultan : Nuances in the Function of Early Modern Italian Portraiture*¹⁷ ou celle de Chiara Giulia Morandi, *L'immagine del Turco tra storia e allegoria. Riflessione intorno a un foglio "ottomano" di Jacopo Ligozzi e al suo possibile contesto fiorentino*¹⁸.

Ensuite, l'iconographie de la victoire de Lépante a déjà fait l'objet de nombreuses études comme celles de Carlo Campana et Marie Viallon, *Les célébrations de la victoire de Lépante*¹⁹

¹⁵ G. ISIKSEL, *La politique étrangère ottomane, op.cit.*, p.149.

¹⁶ G. NECIPOGLU, « A period of transition : portraits of Selim II », dans *The sultan's portrait. Picturing the house of Osman*, catalogue d'exposition, Topkapi Palace Museum, Istanbul, 6 juin-6 septembre 2000, Istanbul, Isbank, 2000, p.202.

¹⁷ N. ROSSI, *Italian Renaissance Depictions of the Ottoman Sultan : Nuances in the Function of Early Modern Italian Portraiture*, thèse de doctorat en Philosophie, présentée à l'Université de Colombie, 2013.

¹⁸ Ch. G. MORANDI, «L'immagine del Turco tra storia e allegoria. Riflessione intorno a un foglio "ottomano" di Jacopo Ligozzi e al suo possibile contesto fiorentino», dans *Intrecci d'arte*, 7, 2018, pp.26-49.

¹⁹ C. CAMPANA et M. VIALON, *Les célébrations de la victoire de Lépante*, acte de colloque, Le Puy-en-Velay, septembre 2002, s.l., HAL, 2011.

ou de Iain Fenlon, *Lepanto : The arts of celebration in Renaissance Venice*²⁰. Toutefois, les chercheurs ne se sont jamais attardés sur la représentation du sultan dans ce type d'iconographie et privilégiaient l'étude de la figuration générique du Turc vaincu.

D'un point de vue méthodologique, il m'a fallu d'abord rassembler une matière iconographique suffisante. La consultation des sites de musées tels que le British Museum, le Victoria & Albert Museum ; des catalogues de bibliothèques comme la Bibliothèque nationale d'Autriche, la Bibliothèque nationale de France ; des bases de données comme Europeana, Opac ou encore la consultation du Peintre graveur illustré d'Adam Bartsch m'ont permis de récolter la matière nécessaire. Les images rassemblées sont aussi bien des gravures que des peintures. Une fois que le corpus a été constitué, la difficulté première a été de recontextualiser les œuvres, tâche ardue étant donné le manque de sources sur ce sujet. Ainsi, j'ai dû consulter de nombreux ouvrages sur le contexte politico-religieux de la fin du XVI^e siècle afin d'avancer des hypothèses cohérentes. L'ouvrage de Géraud Poumarède, *Pour en finir avec la Croisade : mythes et réalités de la chute contre les Turcs aux XVI^e et XVII^e siècles* et la thèse de doctorat de Güneş İşksel, *La politique étrangère ottomane dans la seconde moitié du XVI^e siècle : le cas du règne de Selim II (1566-1574)*, constituent mes sources principales d'information en ce qui concerne le contexte général et la biographie de Selim II. En outre, à propos du contexte diplomatique, la consultation des *relazioni* d'ambassadeurs italiens et des notices d'artistes d'ambassadeurs était de mise pour recontextualiser la production de certaines œuvres. Enfin, au sujet du contexte artistique des échanges entre l'Orient et l'Occident, les ouvrages de référence sont Bronwen Wilson, *The World in Venice : print, the city, and early modern identity*²¹, Stefano Carboni (dir.), *Venise et l'Orient*²² et Guido Messling, *L'Empire du Sultan : le monde ottoman dans l'art de la Renaissance*²³. Des visites à Venise m'ont également permis de visualiser la production picturale commémorative de la bataille de Lépante.

A propos de la structure, ce mémoire s'organise selon une division typologique en trois parties : la première concerne les portraits de Selim II dans les séries peintes et gravées de portraits de sultans ; la seconde aborde la représentation de Selim II dans les études de costumes et la dernière se focalise sur l'image de Selim dans la propagande durant la guerre vénéto-

²⁰ I. FENLON, « Lepanto : the arts of celebration in Renaissance Venice », dans *Proceedings of the British Academy*, 73, 1987.

²¹ B. WILSON, *The World in Venice : print, the city, and early modern identity*, Toronto, University of Toronto Press Incorporated, 2005.

²² S. CARBONI, *op.cit.*

²³ G. MESSLING, *L'Empire du Sultan : le monde ottoman dans l'art de la Renaissance*, catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 27 février au 31 mai 2015, Bruxelles, Bozar Books, 2015.

ottomane. Nous avons décidé de mettre la partie sur les études de costumes, qui concernent des œuvres postérieures à la bataille de Lépante, juste après celle sur les séries de portraits car les œuvres étudiées ont été réalisées dans le même esprit documentaire. Ainsi, l'ordre des parties n'est pas déterminé par la chronologie. Ensuite, chaque partie est divisée en deux chapitres : le premier évoque le premier portrait gravé de Selim II dans le *Sommario et alboro delli Principi Othomani* de Francesco Sansovino et Nicolo Nelli de 1567 et 1570 (deuxième édition) (fig. 2 et 3) pour lequel nous interrogerons les sources utilisées mais aussi le contexte des prophéties sur la chute de l'Empire ottoman ; le deuxième porte sur les séries peintes de portraits de sultans dans un contexte d'échanges culturels, celle de Cristofano dell'Altissimo (avant 1568) (fig. 18) et celle de Paolo Véronèse (1578) (fig. 36). Pour la série de dell'Altissimo, nous interrogerons, d'une part, la source ottomane utilisée et, d'autre part, le contexte de circulation de cette source. Pour la série de Véronèse, la même recherche sur le modèle est effectuée et nous avançons également comment ce portrait offre une nouvelle image du sultan.

Ensuite, dans la deuxième partie, le premier chapitre s'attarde d'abord sur des artistes de l'Empire habsbourgeois qui ont développé le genre de l'album de costumes à l'aquarelle : Lambert Wyts et Lambert de Vos (fig. 45 et 46). Ce chapitre étudie le portrait équestre du sultan dans les études de costumes et analyse son authenticité ainsi que la nouvelle approche du sultan dans ces albums. Enfin, la deuxième partie se termine par un chapitre sur les études de costumes en Italie avec la série de figures ottomanes de Jacopo Ligozzi (fig. 78) qui, contrairement à Wyts et de Vos, n'a pas fait le voyage à Constantinople. La série comprend un portrait de Selim II avec un dragon. Tout d'abord, une analyse du costume est effectuée. Ensuite, la recherche du modèle permettra d'éclaircir la datation, qui n'est pas déterminée avec certitude par les chercheurs, et ainsi de clarifier le contexte de production, ce qui nous mènera finalement à la question de la présence du dragon.

Enfin, la troisième partie présente un premier chapitre sur la représentation de Selim II dans la propagande gravée en abordant les thèmes du zoomorphisme, du désespoir et de la conversion de Selim II. Ensuite, le dernier chapitre concerne la représentation du sultan dans les salles d'apparat, dans la *Sala Regia* en particulier. L'ultime section tentera également de comprendre l'absence de Selim II dans le programme iconographique du palais des Doges suivant la bataille.

**PREMIÈRE PARTIE : SELIM II DANS LES SÉRIES
DE PORTRAITS DE LA DYNASTIE OTTOMANE**

Introduction

Les portraits de Selim II au sein d'une série de portraits sur la dynastie ottomane s'inscrivent dans cet engouement pour les sultans ottomans initié au début du XVI^e siècle. La première représentation de la dynastie en Occident est celle de Felix Petancius entre 1502 et 1512 avec la *Genealogia Turcorum imperatorum* (fig. 1)²⁴. Les raisons de cet intérêt s'expliquent par la culture humaniste qui revalorise l'historiographie et par l'expansion exponentielle de l'Empire ottoman, d'abord sous Selim Ier et puis surtout sous Soliman, qui engendre une crainte auprès des Occidentaux²⁵. Le besoin de connaître son adversaire, l'Ottoman, engendre, dès lors, une production iconographique à ce sujet²⁶. Toutefois, l'initiative documentaire et objective des auteurs est parfois biaisée par des connotations morales, liées à la recherche du bien et de la sagesse dans l'historiographie moderne²⁷.

Ensuite, la représentation de sultans s'inscrit dans la recherche de portraits authentiques par les humanistes collectionneurs²⁸. L'authenticité dans ce contexte n'est pas en rapport avec l'artiste mais avec la ressemblance de l'image par rapport au sujet²⁹. L'enjeu est de reconnaître le sujet pour que l'authenticité soit avérée que ce soit en ayant utilisé des modèles ancrés dans la mémoire collective ou des textes historiques³⁰. De fait, si l'image s'inspire d'un modèle déjà existant, même s'il n'est pas conforme à la réalité, le public pourra facilement identifier le sujet portraituré. Il s'agit, selon Stephen Perkinson, d'établir un « art de mémoire » où la ressemblance physiologique n'est pas la préoccupation première³¹.

Ainsi, Guillaume Rouillé réalise dans cet esprit Le *Promptuaire des Médailles* en 1553 en prenant des médailles pour modèles³². L'ouvrage comprend les effigies et biographies

²⁴ O. BOUQUET, « Comment les grandes familles ottomanes ont découvert la généalogie », dans *Cahiers de la Méditerranée*, 82, 2011, p.304.

²⁵ B. WILSON, *op.cit.*, p.229.

²⁶ F. MINOZIO, « Il Museo di Gioivo e la galleria degli uomini illustri », dans E. CARRARA et S. GINZBURG (dir.), *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, actes de colloque à la Scuola Normale Superiore, Pise, 30 septembre – 1er octobre 2004, Pise, Edizioni della Normale, 2007, p.126.

²⁷ P. EICHEL-LOJKINE, « Seneca se necans : l'histoire distribuée en exemples, emblèmes et « lieux communs » par Boissard et Thevet », dans *Nouvelle revue du XVI^e siècle*, vol.19, n°1, 2001, p.109.

²⁸ G. NECIPOGLU, « The serial portraits of Ottoman sultans in comparative perspective », dans *The sultan's portrait. Picturing the house of Osman*, catalogue d'exposition, Topkapi Palace Museum, Istanbul, 6 juin-6 septembre 2000, Istanbul, Isbank, 2000, p.18.

²⁹ N. ROSSI, *Italian Renaissance Depictions of the Ottoman Sultan : Nuances in the Function of Early Modern Italian Portraiture*, thèse de doctorat en Philosophie, présentée à l'Université de Colombie, 2013, p.188.

³⁰ S. PERKINSON, « From an « art de mémoire » to the Art of Portraiture : Printed Effigy Books of the Sixteenth Century », dans *Sixteenth Century Journal*, 33, 2002, p.708.

³¹ *Ibid.*, p.707.

³² E. MUNTZ, « Le musée de portraits de Paul Jove. Contributions pour servir à l'iconographie du Moyen-Age et de la Renaissance », dans *Mémoires de l'Institut national de France*, t 36, 1901, p.255.

d'hommes et de femmes depuis l'origine du monde jusqu'au XVI^e siècle. Il s'agit de l'une des premières collections imprimées connues qui comprend des portraits des sultans ottomans jusque Soliman (fig. 4)³³. Cette publication aura une grande postérité dans le monde humaniste à commencer par Paolo Giovio.

En effet, l'humaniste Paolo Giovio rassemble une collection de portraits historiques peints de souverains, dont les sultans depuis Osman jusqu'à Soliman (fig. 11-17), d'écrivains, de poètes, de savants et d'artistes de l'Antiquité à l'époque contemporaine du collectionneur³⁴. En 1546, Giovio publie les *elogia* avec les biographies de chaque portraituré. En 1577, l'ouvrage est réédité et enrichi des gravures de Tobias-Stimmer qui reproduisent les modèles peints. La collection giovienne et les gravures de Stimmer vont vite, par la suite, être considérées comme les modèles pour les portraits de sultans³⁵. Toutefois, les portraits de sultans, dans le cas de Rouillé et Giovio, s'arrêtent à Soliman, ce qui implique l'usage de nouvelles sources pour la construction du portrait de Selim II.

En conséquence, l'enjeu de cette partie est de déterminer comment le portrait de Selim II se construit en Occident sur base de nouvelles sources et comment ces portraits témoignent de la vision occidentale de Selim II en mutation au fil des années et selon le médium utilisé.

³³ N. ROSSI, *op.cit.*, p.184.

³⁴ E. MUNTZ, *art.cit.*, p.250.

³⁵ *Ibid.*, p.252.

Chapitre 1. Selim II dans une série gravée de sultans : le premier portrait

La première œuvre étudiée est celle de Francesco Sansovino et Nicolo Nelli, le *Sommario et alboro dei Turchi*. Le portrait de Selim II dans le *Sommario et alboro* est considéré comme l'un des premiers du sultan et n'est ni repris dans la série de Rouillé ni dans la collection giovienne. Notre hypothèse est que Nicolo Nelli se soit inspiré d'une gravure de Domenico de'Franceschi ainsi que de la *relazione*³⁶ de l'ambassadeur vénitien Marcantonio Donini. Le premier portrait étudié de Selim II met donc en perspective une image d'un Turc créée par un occidental à partir de sources occidentales pour les Occidentaux. Enfin, la question de la vision de l'Autre sera abordée dans un contexte politique en mutation.

1.1. *Le Sommario et alboro delli Principi othomani*

Le Sommario et alboro delli Principi othomani est une œuvre réalisée en 1567, un an après l'arrivée de Selim II au pouvoir (fig. 2). Le *Sommario* est réédité en 1570 (fig. 3), soit l'année de l'attaque de Chypre par Selim. L'œuvre se situe ainsi dans une ambiguïté entre un besoin de connaître qui se veut objectif et la propagande qui cherche à soulever le peuple et les princes contre l'Empire ottoman. Les gravures du *Sommario* sont de Nicolo Nelli et les textes de Francesco Sansovino³⁷. Nicolo Nelli, né en 1533 et mort en 1572 à Venise, est un éditeur et graveur vénitien qui jouait un rôle de premier plan dans la propagande anti-turque³⁸. Sansovino, né à Rome en 1521 et décédé à Venise en 1583, est un essayiste, polygraphe et imprimeur vénitien de 1551 à son décès³⁹. Il fait partie de ce mouvement d'humanistes historiographes qui, pour l'étude des Turcs, rejette toute documentation « pré-gioviennne » trop influencée par l'historiographie classique⁴⁰. Sansovino cherche, à l'instar de Giovio, à se documenter sur la civilisation turque dont l'expansion exponentielle fait trembler toute la Chrétienté⁴¹. En 1560,

³⁶ Rapport d'ambassadeur (C. JUDGE DE LARIVIERE, « Les relazioni des ambassadeurs vénitiens et l'expression du for privé dans les documents publics (XVI^e siècle) », dans S. MOUYSSET, J-P. BARDET, F-J. RUGGIU, *Car c'est moy que je peins*, 2010).

³⁷ Ch. L.C.E WITCOMBE, *Copyright in the Renaissance : Prints and the Privilegio in Sixteen-Century*, Londres, Brill, 2004, p.259.

³⁸ BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, *Nicolo Nelli*, [https://data.bnf.fr/fr/15404096/niccolo_nelli/], (03/08/2023) ; M. MORETTI, « Profezie scritte et figurate. La lettera di Bartolomeo Georgijevic a Massimiliano II alla vigilia di Lepanto », dans *Giornale di storia*, 8, 2012, p.14.

³⁹ BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, *Francesco Sansovino*, *art.cit.*

⁴⁰ E. BONORA, *Ricerche sur Francesco Sansovino. Imprenditore librario e letterato*, vol. LII, Venise, Istituto Veneto di science, lettere, ed art, 1994, p.100.

⁴¹ *Ibid.*, p.107.

il publie sa célèbre *Historia universale dell'origine et imperio de'Turchi* qui sera suivie par de nombreuses publications centrées sur le thème des Turcs⁴². Ses œuvres sont destinées à un large public d'où le choix d'écrire en langue vernaculaire⁴³. L'objectivité et la neutralité voulues, dans un contexte vénitien où toute rupture irrémédiable avec les Turcs est évitée, est cependant compromise avec la prise de Chypre par les Ottomans en 1570⁴⁴. A partir de ce moment, les écrits de Sansovino se marquent par une prise de position contre le sultan Selim II⁴⁵. Le *Sommario et alboro* est intéressant et représentatif de cette rupture étant donné qu'il a été édité deux fois : la première édition date de 1567, avant le bouleversement, et la deuxième de 1570 au moment de l'invasion de Chypre par les Turcs.

Le *Sommario et alboro* (fig. 2) se compose de douze médaillons sur le tronc figurant les douze sultans ottomans de Osman à Selim II. Après Bayazid, un treizième médaillon prend place sur une branche représentant le sultan Mose. D'autres médaillons sont insérés dans des branches mais sont dépourvus de tout portrait. Au pied de l'arbre, à gauche, le croissant de lune est inséré dans un cartouche au-dessus duquel pend un turban. A droite, les armes turques, bouclier, arc à flèches, cimeterre et masse, pendent d'une branche. Chaque sultan est accompagné de quelques lignes biographiques en italien dans la colonne de gauche et en latin dans celle de droite. Dans l'édition de 1567, une dédicace, absente dans l'édition de 1570, justifie la publication de cet arbre qui permet aux princes Chrétiens d'en savoir plus sur l'Empire ottoman (annexe 2). Sansovino dédicace également cette œuvre au baile⁴⁶ vénitien Vittorio Bragadino⁴⁷. Tous les sultans sont représentés de profil, conformément à la tradition des médailles, à l'exception de Orhan et Selim II qui sont figurés de trois-quarts (fig. 2 a et b). Selim II porte un turban assez similaire à celui de Soliman avec un pan de tissu qui remonte vers le gland pour s'enrouler autour de celui-ci et ensuite redescendre et se caler dans la bande de tissu. Le regard du sultan, marqué par des sourcils froncés, fixe le spectateur. Le nez est légèrement aquilin et est souligné par une moustache abondante dont les bords sont relevés. Les joues rondes sont garnies d'une barbe fournie.

⁴² *Ibid.*, p.97.

⁴³ *Ibid.*, p.114.

⁴⁴ *Ibid.*, p.127.

⁴⁵ *Ibid.*, p.130.

⁴⁶ « Titre qu'on donne à l'Ambassadeur de Venise à la Porte » (définition de CNRTL, *Baile*, [<https://cnrtl.fr/definition/academie4/ba%C3%AFle#:~:text=BAILE.,endroits%20%C3%A0%20un%20Juge%20Royal.>], (03/08/23)).

⁴⁷ B. WILSON, *op.cit.*, p.229.

1.1.1. L'élaboration du portrait

Ce portrait de Selim II est, selon Gülru Necipoglu, l'un des premiers portraits du sultan réalisé par un Occidental⁴⁸. Le portrait se baserait sur un croquis dessiné lors de l'ambassade de Marino Cavalli en 1566 pour féliciter le sultan de son ascension au trône⁴⁹. Toutefois, les dates ne concordent pas. La publication de la première édition du *Sommario et alboro* est datée de mars 1567 et Güneş Işksel avance que l'ambassade n'est arrivée à Constantinople qu'en avril 1567, soit un mois suivant la publication de Sansovino⁵⁰. Comment Nelli a-t-il, dès lors, construit cette représentation de Selim II ? Notre hypothèse est que Nicolo Nelli se soit basé sur une autre source occidentale pour réaliser le portrait de Selim qui n'est donc pas un « vrai portrait d'après nature » comme le précise le titre⁵¹.

La mention de « vraies images » ou de « portrait au naturel » a également été utilisée par Guillaume Rouillé dans l'introduction de son *Promptuaire des médailles* où celui-ci annonce avoir « faict pourtraires icelles Metalles, ou Medalles sur le naturel au plus près de l'antique en la première pièce »⁵². Il précise ainsi, dans la même phrase, que les portraits gravés sont faits « sur le naturel » mais qu'ils se basent sur des médailles anciennes. Dans la recherche d'authenticité, les expressions « vraies images » ou « portrait naturel » signifient que les portraits se basent sur des modèles antérieurs qui garantissent leur authenticité⁵³.

Etant donné qu'il n'existe pas de portraits de Selim II antérieurs à 1567, l'enjeu de Nelli est de construire une image du nouveau sultan acceptable pour le public occidental.

Pour les sultans d'Osman à Selim I, il est évident que leurs traits sont tirés des effigies du *Promptuaire des Médailles* de Rouillé (fig. 4) à l'exception du portrait de Soliman. Il semble, en effet, que Nelli, voulant figurer Soliman dans son état de vieillesse, ait consulté une autre source qui serait la même pour Selim II. Il ne s'agit pas de celle de Giovio (fig. 17) qui figure Soliman dans la force de l'âge.

⁴⁸ G. NECIPOGLU, «A period of transition », *op.cit.*, p.202.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ G. ISIKSEL, *La politique étrangère*, *op.cit.*, p.173.

⁵¹ trad. Alix de Jamblinne, « con li loro veri ritratti al naturale »

⁵² G. ROUILLE, *La première partie du promptuaire des medalles des plus renommes personnes qui ont esté depuis les commencement du monde; La seconde partie du promptuaire des medalles, commençant à la nativité de nostre Savueur Jesus Christ*, Lyons, 1553, p.1.

⁵³ S. PERKINSON, *art.cit.*, p.708.

1.1.1.1. Domenico de'Franceschi, le modèle occidental

Selon une hypothèse personnelle, il se peut que Nelli se soit inspiré de la gravure *Soliman le Magnifique allant à la mosquée* de Domenico de'Franceschi publiée à Venise en 1563 (fig. 5 a-i). Domenico de Franceschi est un imprimeur, marchand de livres et d'art vénitien⁵⁴. Il imprime surtout des ouvrages d'auteurs, notamment ceux de Francesco Sansovino, et des écrits dévotionnels⁵⁵. L'artiste et l'origine de cette gravure ne sont pas connus⁵⁶. Il est toutefois possible que le dessin de la gravure ait été réalisé durant l'ambassade vénitienne de 1562 où Marcantonio Donini avait été envoyé à Constantinople après que Selim II soit devenu le seul prétendant au trône⁵⁷.

Soliman est représenté au bout du cortège (fig. 5 i), à cheval, se dirigeant vers la gauche. Il est figuré de profil portant un turban aux dimensions conséquentes et une barbe fournie. Son costume se compose d'un caftan⁵⁸ avec des motifs en rinceaux ainsi que d'une pelisse⁵⁹ sans manche couverte de symboles comme des étoiles, des fleurs tournoyantes ou des croissants de lune enchevêtrés. Il tient son sceptre dans la main droite. Si la figure de Soliman au bout du cortège est observée de plus près, le même profil avec le même turban peut être observé chez Nelli (fig. 2). La reprise du modèle de de'Franceschi n'est pas fortuite étant donné que de'Franceschi a collaboré avec Francesco Sansovino⁶⁰. En outre, Soliman par de'Franceschi est en tout point identique à un autre portrait équestre du sultan (fig. 6), à l'exception du costume qui est dépourvu de motifs, réalisé par Nicolo Nelli en 1569 pour le recueil *Ritratti di alcuni prencipi, et huomini illustri*. L'ouvrage comprend septante et un portraits gravés dont trente-trois planches sont anonymes, vingt-six sont de Nicolo Nelli, huit de Martino Rota⁶¹ et cinq de

⁵⁴ BRITISH MUSEUM, *Domenico di Franceschi*, [<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG27740>], (03/08/2023).

⁵⁵ Ch. LASTRAIOLI, « Choix éditoriaux et curiosités littéraires al segno de la Regina », dans Ch. BENEVENT, A. CHARON, I. DIU et M. VENE, *Passeurs de textes. Imprimeurs et libraires à l'âge de l'humanisme*, acte de colloque du Centre d'études supérieures de la Renaissance et de l'école nationale des Chartes, Paris, 30-31 mars 2009, Paris, ENC, 2012 (Études et rencontres, 37).

⁵⁶ ANONYME, *Solyman the Magnificent going to Mosque : from a series of engravings on wood published by Domenico de'Franceschi at Venice in MDLXIII*, Florence, Florence & Edinburgh, 1877, p.3.

⁵⁷ E. ALBERI, *Le relazioni degli ambasciatori veneti al senato durante il secolo decimosesto*, serie 3, vol 3, Florence, Società editrice fiorentina, 1855, p.179.

⁵⁸ Caftan, ou dolama : tunique ou robe longue sans col à manches longues ou trois-quart et boutonné de haut en bas avec une ceinture nouée à la taille (F. GEORGEON, N. VATIN et G. VEINSTEIN (dir.), *Dictionnaire de l'Empire ottoman*, Paris, Fayard, 2015, p.1202)

⁵⁹ Pelisse, ou ferace : large et long manteau souvent doublé de fourrure avec des manches courtes et larges (F. GEORGEON, N. VATIN et G. VEINSTEIN (dir.), *op.cit.*, p.1202).

⁶⁰ Ch. LASTRAIOLI, *op.cit.*

⁶¹ Graveur qui a travaillé à Venise, Florence et Rome. Il a gravé des œuvres du Titien, de Michel-Ange, de Dürer et a également réalisé des œuvres personnelles (TRECCANI, *Ròta, Martino*, [<https://www.treccani.it/enciclopedia/martino-rotà/>], (11/08/23)).

Domenico Zenoi⁶². Les portraits du recueil représentent des souverains européens, des dignitaires de l'Église, des héros de guerre ou d'autres notables, contemporains ou alors décédés récemment⁶³. Ce recueil, outre le portrait équestre de Soliman, contient également un portrait de Selim II (fig. 7) qui peut être rapproché à un autre membre du cortège de de'Franceschi, le « gran Bassa » ou grand Pasha⁶⁴.

De fait, il peut être constaté que le portrait équestre de Selim de 1569 (fig. 7) présente énormément de similitudes avec cette figure (fig. 5 h). Le turban est identique tout comme le caftan avec ses cinq boutons et ses motifs marbrés et à fleurs. Le même collier ou col en passementerie peut également être observé ainsi qu'une corpulence identique, conforme à la réputation de Selim d'être gros. Chez de'Franceschi, la pelisse est ornée de motifs végétaux et les bords sont retournés. Chez Nelli, la pelisse reprend les motifs observés sur celle de Soliman (fig. 5 i), à savoir les fleurs tournoyantes et les demi-lunes enchevêtrées, et un sceptre lui a également été rajouté dans la main droite pour signifier son statut de sultan nouvellement acquis. Le sabre a quant à lui été supprimé chez Nelli (fig. 7). Dès lors, il semble qu'il y ait eu une confusion de la part de Nelli entre le grand Pasha, gouverneur de l'Empire, et Selim II⁶⁵. Il n'empêche, le grand Pasha de de'Franceschi (fig. 5 h) a bien servi de modèle pour le portrait de Selim de 1569 (fig. 7) comme Soliman par de'Franceschi (fig. 5 i) avait été copié par Nelli (fig. 2). En effet, son profil a été repris pour le *Sommario* et il apparaît donc fort probable que le Selim II du *Sommario* ait également pour modèle une figure dans le cortège de de'Franceschi, le grand Pasha.

Toutefois, la ressemblance entre le portrait de Selim II dans le *Sommario et alboro* (fig. 2) et celui du grand Pasha (fig. 5 h) n'est pas flagrante. La tête est de trois-quarts chez Nelli au lieu d'être de profil et l'abondante moustache retroussée, similaire au portrait équestre, est absente chez de'Franceschi. En revanche, des similarités sont communes entre les deux

⁶² Né en 1540 et mort en 1580. Graveur vénitien, également actif à Padoue. Il produit des gravures dévotionnelles et allégoriques et des cartes (GEOGRAPHICUS, *Zenoni, Domenico*, [https://www.geographicus.com/P/ctgy&Category_Code=zenonid], (11/08/23)).

⁶³ MUSINSKY, *Imagines Quoru[n]dam Principum, et Illustrium Virorum. Ritratti di alcuni prencipi, et huomini illustri*, [<https://www.musinskyrarebooks.com/pages/books/3208/nicolo-portraits-nelli-martino-rota-domenico-zenoiartists/imagines-quoru-n-dam-principum-et-illustrium-virorum-ritratti-di-alcuni-prencipi-et-huomini>], (04/08/23).

⁶⁴ Pasha ou padishah, est le titre le plus honorifique officiel dans l'Empire (T. ARNOLD, *The Encyclopaedia of Islam. A dictionary of the geograpy, ethnography and biography of the muhammadan peoples*, vol 3, Londres, Luzac, 1927 ; ANONYME, *Solyman the Magnificent going to Mosque, op.cit.*, p.3).

⁶⁵ LAROUSSE, *Empire ottoman*, [https://www.larousse.fr/encyclopedie/autre-region/Empire_ottoman/136521], (04/08/23).

images : le turban, la barbe et la forte corpulence. Ces éléments vont ainsi dans le sens de notre hypothèse.

Néanmoins, le changement d'orientation de la tête est ce qui interpelle le plus étant donné que pour Soliman, l'artiste a repris la disposition de profil du modèle. Le profil est, en effet, préféré pour les prédécesseurs de Selim qui s'inscrivent dans cette tradition des médailles. Ainsi, le fait de représenter Selim de trois-quarts, en admoniteur, serait une manière d'actualiser l'image, en montrant que Selim est le sultan régnant à ce moment.

En conclusion, le portrait de Selim II par Nelli pour le *Sommario et alboro* prend pour modèle une source occidentale, celle de de'Franceschi, également modèle pour Soliman, dont la reprise d'éléments se limite au turban, à la barbe et à la forte corpulence. Le passage du profil au trois-quarts implique une plus grande visibilité de détails physiologiques. Aucun autre portrait de Selim II n'existe alors pour renseigner sur sa physiologie. Le visage de Selim II par Nelli est-il fictif ou conforme à la réalité ?

1.1.1.2. La relazione de Marcantonio Donini

En plus de la gravure de de'Franceschi, Nicolo Nelli aurait pu s'inspirer de sources textuelles pour la construction de la physiologie de Selim II, démarche assez courante au XVI^e siècle⁶⁶. Pour cette raison, nous proposons la *relazione* du vénitien Marcantonio Donini qui s'était rendu à Constantinople en 1562 en tant qu'ambassadeur. Le vénitien rapporte en ces mots une description de Selim II, encore prince à cette époque :

Il a environ 40 ans et est d'une telle corpulence qu'il ne peut pas beaucoup tenir à cheval, et on pense certainement que dans quelques années il n'en sera plus capable, tendant plus prestement à l'augmentation de la graisse qu'il a, qu'autrement, à cause du superflu et du fait de manger et boire au-delà de toute mesure, étant trop enclin à l'une et à l'autre desdites choses, et surtout au vin. De nature très luxurieux, mais ce ne peut être que tant pour la graisse de son corps que pour la crapule qu'il est (annexe 1)⁶⁷.

Ce passage met en lumière deux caractéristiques de Selim II : au niveau physique, sa forte corpulence, et au niveau caractériel, son côté crapuleux. Toutes deux révèlent sa nature

⁶⁶ S. PERKINSON, *art.cit.*, p.708.

⁶⁷ trad. Alix de Jamblinne, « E di anni 40 circa e di modo corpulento che non può star molto a cavallo, e certo credesi ch'egli fra qualche anno non lo potrà affatto, tendendo più presto all'augumento ma grassezza ch'egli ha, che altrimenti, per il superfluo e spesso mangiare e bere ch'egli fa fuori d'ogni misura, sendo troppo inclinato all'una e all'altra delle dette cose, e specialmente al vino; del quale egli continuamente ne vuole di diversi sorti. Di natura è lussuriosissimo, ma non può che tanto, così per la grassezza del corpo, come per la crapula ».

luxurieuse. Nicolo Nelli reproduit bien ces éléments dans son portrait avec la corpulence qui est indubitablement visible et le caractère crapuleux par les yeux froncés et menaçants. Toutefois, le portrait n'est pas réaliste pour autant. De fait, ses autres traits, comme son nez et la forme de son visage, s'éloignent, comme il va être démontré, des représentations postérieures de Cristofano dell'Altissimo et Véronèse. Le portrait de Nelli se limite ainsi à des signes distinctifs qui permettent de reconnaître le sultan.

Le concept de réaliser un portrait sur base de signes distinctifs qui traduisent une personnalité s'inscrit entièrement dans le contexte de la redécouverte de la physiognomonie. La physiognomonie est une pseudo-science qui émerge à la Renaissance avec le développement du portrait individuel⁶⁸. Celle-ci est définie par Giovanni Battista della Porta dans son traité *De humana physiognomonia* en 1586 : « la physiognomonie est une science qui étudie les signes qui sont fixés dans le corps, et les accidents qui les transforme en signes, [qui enseigne comment] enquêter sur les habitudes naturelles de l'âme »⁶⁹. Paolo Giovio usait déjà de cette pseudo-science dans ses *elogia* où le portrait révélait le caractère du sujet. De ce fait, pour Selim II, sa forte corpulence et son regard crapuleux sont les signes extérieurs qui révèlent son caractère luxurieux.

L'un des premiers portraits occidentaux de Selim II est donc une construction purement occidentale qui reprend des éléments formels, tels que le turban ou la barbe, d'autres personnalités ottomanes et imagine une physionomie sur base de sources textuelles.

1.1.2. *L'arbre généalogique et les prophéties*

Nous portons à présent notre intérêt sur le choix de l'arbre pour représenter la dynastie ottomane et sur l'apport textuel dont l'analyse permet de dégager une vision de l'Autre et du sultan en mutation.

L'arbre, métaphore végétale de la famille du Christ avec l'arbre de Jessé en Occident, est appliqué aux familles royales dès le XIIIe siècle⁷⁰. Dans le cas de la représentation des sultans ottomans, l'objectif de l'arbre n'est pas de représenter la famille ottomane avec les différents membres mais d'inclure seulement les dirigeants à l'instar de la *Genealogia*

⁶⁸ L. MARUCCI, « Le rôle méconnu de la physiognomonie dans les théories et les pratiques artistiques de la Renaissance à l'âge classique », dans *Nouvelle revue d'esthétique*, 15, 2015, p.125.

⁶⁹ B. WILSON, *op.cit.*, p.207.

⁷⁰ BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, « L'arbre, métaphore familiale », dans *Les Essentiels*, [<https://essentiels.bnf.fr/fr/histoire/moyen-age/ec30294b-fa8d-4bb4-b74e-0475b6dcbc20-enfant-moyen-age/article/b93dbbc4-8103-477b-8e37-733b3e9deb3c-arbre-metaphore-familiale>], (09/08/23).

Turcorum imperatorum de Felix Petancius (fig. 1). L'arbre est également repris par les sultans ottomans qui commandent leur première généalogie à la fin du XVI^e siècle⁷¹. Ce genre, le *Silsilenâme*, inspiré de l'arbre généalogique occidental et timuride, se développe considérablement au XVI^e siècle dans une perspective de légitimation du pouvoir. De fait, les sultans sont présentés comme descendants d'Osman mettant ainsi en lumière une continuité dynastique inébranlable⁷². C'est justement à cette notion d'inébranlabilité et d'invincibilité que l'arbre de Sansovino et Nelli répond⁷³.

La dédicace de Sansovino pour le *Sommario et alboro* (fig. 2) fait référence au mythe d'invincibilité de l'Empire turc lié à son expansion croissante depuis l'origine de la dynastie et surtout à partir de Soliman. Face à cette situation, Sansovino remarque qu'il serait bon pour les princes chrétiens d'avoir « une plus grande connaissance, autant que possible » de l'Empire turc (annexe 2)⁷⁴. L'auteur est conscient que l'ampleur de l'Empire peut constituer une menace. Il y a donc une nécessité de connaître et de s'informer sur l'Empire turc, besoin qui remonte à l'époque de Soliman avec Paolo Giovio qui avait écrit en 1531 un traité pour Charles Quint, grand adversaire de Soliman, le *Commentario delle cose dei Turchi*⁷⁵. Y est développé le problème de l'organisation militaire de l'Empire turc qui permet de fournir à Charles Quint des moyens pour vaincre l'armée adverse. Dans le *Sommario et alboro*, les biographies succinctes qui accompagnent chaque sultan font également état de leurs faits militaires au long de leurs règnes. Tous ont mené de grandes conquêtes sauf un, Selim II. Au moment de la publication de l'arbre en 1567, Selim règne seulement depuis un an et il apparaît comme un sultan inoffensif dont il ne faut pas se méfier : « Selim [...] arrive au gouvernement pacifiquement avec la bonne grâce de son peuple. C'est un homme pacifique et avec un bon esprit. Et on croit que le monde a du temps pour se reposer. Il fait la volonté de Dieu » (annexe 2)⁷⁶. La confiance de l'auteur en une nouvelle ère pacifique est sans aucun doute due au traité de paix signé avec Venise par le sultan en 1567⁷⁷.

Toutefois, l'affirmation de Sansovino s'oppose à ce qu'avancait Donini dans sa *relazione* de 1562 où il annonçait que le prince Selim avait pour projet de suivre les pas de son

⁷¹ O. BOUQUET, « Comment les grandes familles ottomanes », *art.cit.*, p.304.

⁷² *Ibid.*, p.304 et 306.

⁷³ B. WILSON, *op.cit.*, p.229.

⁷⁴ trad. Alix de Jamblinne, « Quella maggior cognitione, che più si può ».

⁷⁵ E. BONORA, *op.cit.*, p.100.

⁷⁶ trad. Alix de Jamblinne, « Selim [...] entrò pacificamente nel governo con buona gratia del suo popolo. E uomo pacifico e di buona mente: e si crede ch'il mondo s'habbia alquanto a riposare. Faccia Dio la sua volontà ».

⁷⁷ G. ISIKSEL, *La politique étrangère*, *op.cit.*, p.174.

grand-père, Selim I, connu pour ses conquêtes, en prenant Chypre⁷⁸. Donini qualifie alors le prince de *bellicissimo*⁷⁹. Dès lors, l'ambition de Selim II, explicite dans la *relazione*, devait être connue des Occidentaux avant son arrivée au pouvoir. Par ailleurs, l'agressivité qui se dégage de son portrait pourrait refléter la méfiance des Occidentaux vis-à-vis du sultan qui est toujours considéré comme l'Infidèle par excellence. Cependant, son penchant pour les loisirs, comme le tir à l'arc ou la boisson, ont sans doute eu raison de sa réputation. La menace ottomane semble, en conséquence, prendre fin avec Selim II.

L'idée de la fin de l'Empire ottoman, et d'une fin proche, s'inscrit dans la redécouverte des prophéties à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle. En 1553, la *Prophetia dei Maomettani* de Bartolomeo Georgijević est publiée⁸⁰. La prophétie avance que les Chrétiens n'ont que sept années pour reconquérir le règne des Turcs sinon les Ottomans maintiendront leur hégémonie jusqu'à la douzième année, quand l'épée des Chrétiens les aura contraint à la fuite⁸¹. D'autres prophéties coexistaient au long du XVI^e siècle dont celle de *l'Arbre des Turcs* de Johannes Lichtenberger, astrologue alsacien⁸². L'arbre que l'auteur décrit est divisé en quinze branches dont la moitié est morte (fig. 8). Cette image de *l'Arbre des Turcs* est elle-même tirée des prophéties de Reyhcardo Lollardo et était déjà présente chez le Pseudo-Méthode, intellectuel du VII^e siècle, qui s'inspire de l'iconographie de l'arbre de Jesse⁸³. Toutes ces prophéties prédisent une fin de l'Empire ottoman avec des données temporelles assez vagues ce qui encourage les humanistes à étudier de près la généalogie⁸⁴. La quinzième branche désignerait ainsi le dernier souverain de la dynastie ottomane. Le choix de l'arbre par Nelli, artiste engagé dans la propagande anti-turque, est donc justifié et parfaitement logique dans ce contexte.

En 1570, le *Sommario et alboro delli Principi othomani* (fig. 3) est réédité à la suite de l'annonce de Selim II, dans une lettre adressée au Doge de Venise en mars 1570, d'envahir Chypre⁸⁵. Le texte biographique de Selim II est alors ajourné par Sansovino. On peut y lire : « Cependant, il ordonne de grandes choses avec une très grosse armée en cette année 1570

⁷⁸ B. WILSON, *op.cit.*, p. 35.

⁷⁹ E. ALBERI, *op.cit.*, vol.3, 1955, p.182.

⁸⁰ F. HITZEL, « Les ambassades à Constantinople et la diffusion d'une certaine image de l'Orient », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1, 2010, p.7.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p.13.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, p.14.

⁸⁵ G. ISIKSEL, *Politique étrangère, op.cit.*, p.222.

contre les Vénitiens » (annexe 2)⁸⁶. A présent, la menace turque est imminente. Francesco Sansovino, par cette réédition et d'autres publications contemporaines, pousse la Sérénissime à la guerre juste⁸⁷. Dans une lettre envoyée au patricien Alvise Michiel en 1570, Francesco Sansovino met d'ailleurs en avant ses certitudes quant à la chute prochaine de l'Empire ottoman « à cause de ses mauvaises bases : une fausse religion et des institutions politiques qui violent la raison naturelle »⁸⁸. Dans le même document, Sansovino se réfère aux prophéties qui avancent que la « royauté turquesque doit s'interrompre avec le quinzième sultan » et reprend ainsi l'image de l'*Arbre des Turcs* de Lichtenberger⁸⁹. Il en tire la conclusion que, en s'appuyant sur des écrits grecs et turcs, Selim II est ce quinzième sultan⁹⁰. Cette lettre a été publiée à Venise en 1570, la même année que la réédition du *Sommario*⁹¹. Le peuple vénitien connaissait donc ces prophéties par le biais d'auteurs comme Sansovino qui en faisait mention dans ses ouvrages comme l'*Historia Universale* publiée en 1560 ou *il Secretario*.

Il est alors curieux que Selim II soit placé en treizième position dans le *Sommario et alboro*. Aucune explication fondée n'a jusque-là pu être trouvée.

1.2. Conclusion

En conclusion, le portrait de Selim II par Nelli (fig. 2 et 3) n'a pas été réalisé à partir d'un dessin d'après nature mais est une pure construction occidentale. Dans un contexte humaniste qui veut que l'authenticité de l'image soit validée par un recours à des modèles existants ou à des sources textuelles pour garantir une reconnaissance du sujet, notre hypothèse est que Nelli se soit inspiré en partie du gran Pasha dans la gravure de Domenico de'Franceschi ainsi que des *relazioni* de l'ambassadeur Marcantonio Donini. Selim II est alors identifiable grâce à sa corpulence et à son regard qui reflète son caractère « crapuleux ». La construction occidentale de l'image de Selim II n'est pas réaliste mais permet aisément son identification en tant que successeur de Soliman.

En outre, le portrait de Selim II pour le *Sommario* est en rupture avec ceux de ses prédécesseurs par l'orientation de trois-quarts qui est préférée au profil. Le sultan dégage une

⁸⁶ trad. Alix de Jamblinne, « Tuttavia ordina gran cose con grossissima armata va quest'anno 1570 contra Vinitiani ».

⁸⁷ M. MORETTI, *art.cit.*, p.14.

⁸⁸ F. SANSOVINO, *Del Secretario*, Venise, Heredi di Vincenzo Valgrisi, 1580.

⁸⁹ G. POUmarede, *op.cit.*, p.143.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ E. BONORA, *op.cit.*, p.126.

certaine agressivité qui peut s'expliquer par la méfiance qu'il inspirait aux Occidentaux ou par son caractère « crapuleux ».

Enfin, la métaphore de l'arbre s'inscrit dans la continuité de l'attitude qu'ont les Occidentaux par rapport aux Ottomans depuis le début du XVI^e dans le contexte de l'émergence des prophéties : s'informer sur son adversaire pour mieux le vaincre. Toutefois, en 1570, l'ajournement du texte biographique de Selim II est censé susciter une réaction active chez le lecteur contre l'hégémonie turque, et contre Selim II qui, malgré sa treizième place et non quinzisième, est considéré par ses contemporains comme le dernier sultan de la dynastie.

Chapitre 2. Selim II dans les séries peintes de portraits de sultans : les échanges interculturels

Ce chapitre se concentre sur le portrait de Selim II dans deux séries peintes de portraits de la dynastie ottomane qui s'inscrivent directement dans le contexte des échanges interculturels entre Orient et Occident : celles de Cristofano dell'Altissimo (fig. 18) et de Paolo Véronèse (fig. 36). La première met en perspective la continuation de la collection giovienne dans la collection de Cosimo de'Medici à travers le portrait de Selim II réalisé entre 1552 et 1568. La seconde découle de la commande du grand vizir Sokollu Mehmed Pasha à l'Etat vénitien dans le contexte de la réalisation du *Sema'ilname*. Dans les deux cas, les questions des sources utilisées pour la création du portrait de Selim II est abordée. Nous avancerons que le portrait de Selim II par dell'Altissimo se base sur une source ottomane, Nigârî, selon notre hypothèse, et que celui de Véronèse emprunte des sources occidentales. Contrairement au *Sommario*, les deux séries ne sont pas destinées à être diffusées à grande échelle dans un but de propagande. Leur enjeu est de dépeindre les sultans le plus authentiquement possible pour satisfaire les commanditaires, Cosimo de'Medici pour l'un, et le vizir Sokollu Mehmed Pasha pour l'autre. Enfin, une évolution dans la manière de représenter le sultan va être relevé pour ces portraits réalisés avec dix d'écart.

2.1. La série de portraits de Cristofano dell'Altissimo

La série de portraits d'hommes illustres et de sultans par dell'Altissimo est, en fait, une copie de la collection de Paolo Giovio rassemblée à partir de 1521. La collection de Giovio regroupe des hommes illustres depuis l'Antiquité jusqu'à son époque contemporaine mais inclut également une série de portraits ottomans d'Osman à Soliman. Comme mentionné précédemment, la place de ces souverains orientaux se justifie par la volonté de connaître, d'appréhender son adversaire pour mieux le combattre à l'instar du *Commentario delle cose dei Turchi* de Giovio⁹². Etant donné l'envergure de l'entreprise et le non-patronage d'un quelconque prince, Paolo Giovio a constitué sa collection grâce aux cadeaux et à la reproduction de tableaux existants par des artistes mineurs, parmi lesquels Francesco Salviati, un peintre florentin⁹³.

⁹² N. ROSSI, *op.cit.*, p.70.

⁹³ G. LE THIEC, « Du Museo à l'illustration : la fabrique d'hommes illustres de Paolo Giovio », dans CROUZET-PAVAN, E., DELZANT, J.-B. et REVEST, C. (dir.), *Panthéons de la Renaissance. Mémoires et histoires des hommes et femmes illustres (v.1350-1700)*, 2021 (Ecole française de Rome).

2.1.1. L'origine de la série giovienne

L'origine de la série des sultans ottomans dans la collection giovienne remonte au siège de Nice, en 1543, qui opposait Soliman et François Ier à Charles Quint. La flotte franco-turque était menée par Virginio dell'Anguillare (Orsini), côté français, et Khayr al-Din Barberousse, côté ottoman⁹⁴. La rencontre entre les deux hommes au port de Marseille est relatée dans l'*elogium* de Bayezid dans les *Elogia uirorum bellica uirtute illustrium* de Giovio. Le passage fait mention de « onze images véritables de rois ottomans » offertes par Barbarossa à Orsini⁹⁵. Giovio s'est ensuite chargé de faire copier ces miniatures par Francesco Salviati pour sa collection qui vont elles-mêmes être copiées par Cristofano dell'Altissimo à partir de 1552.

L'extrait démontre que même en période de conflit, les échanges entre l'Europe et le Moyen-Orient continuent voire augmentent tout comme la demande de portraits de souverains ottomans⁹⁶. Les miniatures de sultans offertes par Barbarossa à Orsini ont été largement étudiées et la plupart des chercheurs arguent que ces portraits sont bien de provenance ottomane et qu'ils auraient été réalisés par Haydar Reis, ou mieux connu sous le pseudonyme de Nigârî. Nigârî est un artiste autodidacte ottoman qui a travaillé à la cour ottomane d'abord sous Soliman et ensuite sous Selim II. La particularité de cet artiste est de peindre des portraits réalistes de sultans mais aussi d'Occidentaux comme François Ier et Charles V⁹⁷. Cependant, Nassim Rossi réfute la possibilité que ces miniatures aient été réalisées par un artiste ottoman. En effet, la proximité des portraits de la collection giovienne avec des modèles occidentaux, comme celui de Mehmet II (fig. 15) avec la médaille de Costanzo Moysis (fig. 9) ou Mehmed I (fig. 13) avec la médaille d'Alfonso Lombardi représentant Soliman (fig. 10), lui fait dire que les prototypes de ces portraits seraient européens et non ottomans⁹⁸. De plus, le portrait dans l'Empire ottoman ne connaît un essor qu'à partir de la fin du XVI^e siècle et son développement est, de ce fait, postérieur à l'épisode de Barberousse et Orsini⁹⁹. Pour l'auteur, les prototypes sont donc de facture occidentale ou alors ont été produits en Turquie par des artistes occidentaux sur des modèles européens¹⁰⁰.

⁹⁴ G. LE THIEC, « Du museo à l'illustration », *art.cit.*

⁹⁵ P. GIOVIO, *Elogia uirorum bellica uirtute illustrium ueris imaginibus supposita, quae apud Musaeum spectantur*, 1551, p.98.

⁹⁶ B. WILSON, *op.cit.*, p.231.

⁹⁷ N. ROSSI, *op.cit.*, p.82.

⁹⁸ *Ibid.*, p.83.

⁹⁹ *Ibid.*, p.84.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.93.

Toutefois, d'autres auteurs clament la parenté de ces miniatures à Nigârî comme Robin Beuchat qui avance que les prototypes devaient déjà être des hybrides culturels au vu de leur style oriental. Giovio en fait d'ailleurs mention dans l'*elogium* en avançant que les miniatures étaient « prises pour de l'art des barbares »¹⁰¹. L'aspect fort occidentalisé des copies de Francesco Salviati s'explique, entre autres, par l'influence occidentale sur l'art de Nigârî et par la volonté même de Giovio d'adapter ces miniatures au public à qui elles étaient destinées¹⁰². Cette hypothèse est également soutenue par Gülu Necipoglu¹⁰³ ainsi que par Ilenia Pittui¹⁰⁴.

2.1.2. Les copies de Cristofano dell'Altissimo

À la mort de Paolo Giovio en 1552, cinq copies de la collection giovienne sont effectuées en moins de soixante ans¹⁰⁵. Sur les plus de quatre-cents tableaux qui constituaient cette collection, seulement cinquante-huit sont parvenus jusqu'à nous¹⁰⁶. La copie qui est retenue dans le cadre de cette étude est celle exécutée par l'artiste florentin, Cristofano dell'Altissimo, élève de Pontormo et de Bronzino, à la demande de Cosimo de' Medici, grand-duc de Toscane¹⁰⁷. Cosimo voulait, à l'instar de Paolo Giovio, réaliser une galerie universelle constituée de portraits d'hommes illustres¹⁰⁸. En 1568, dell'Altissimo a déjà copié plus de 280 portraits et continue son labeur jusqu'en 1600¹⁰⁹. Les portraits qui subsistent aujourd'hui à la Galleria degli Uffizi sont ceux de Bajazed I, Cem, Mehmed I Celebi, Murad II, Mehmed II et Soliman (fig. 11-17). La collection est placée dans le *Palazzo Vecchio*, dans une salle annexe à la salle des Cartes géographiques¹¹⁰. L'artiste reste fidèle aux modèles gioviens mais se permet de redimensionner les tableaux pour obtenir une homogénéité dans la collection florentine¹¹¹.

La série de sultans semble également avoir été étoffée par dell'Altissimo. De fait, les tableaux en possession de Giovio incluaient les sultans allant d'Osman à Soliman alors que dans la collection de Cosimo, le sultan Selim II a été intégré par dell'Altissimo (fig. 18)¹¹². La

¹⁰¹ trad. Alix de Jamblinne, P. GIOVIO, *op.cit.*, p.98, « pro captu barbarorum artificium ».

¹⁰² R. BEUCHAT, « Echange interculturel et transfert de représentations sur les portraits turcs de Paolo Giovio », dans *Arborescences*, 2, 2012., p.2.

¹⁰³ G. NECIPOGLU, «The serial portraits of Ottoman sultans », *op.cit.*, p.37.

¹⁰⁴ I. PITTUI, «Tra originali e copie : note sui ritratti di Ottomani della collezione Giovio », dans *Venezia Arti*, vol.30, 2021, p.28.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.31.

¹⁰⁶ N. ROSSI, *op.cit.*, p.73.

¹⁰⁷ I. PIUTTI, *art.cit.*, p.33.

¹⁰⁸ DATI CULTURA, *Ritratto di Selim II (dipinto) by dell'Altissimo Cristofano (sec. XVI)*,

[<https://dati.beniculturali.it/lodview-arco/resource/HistoricOrArtisticProperty/0900290465.html>], (04/08/23).

¹⁰⁹ N. ROSSI, *op.cit.*, p.75.

¹¹⁰ DATI CULTURA, *art.cit.*

¹¹¹ N. ROSSI, *op.cit.*, p.75.

¹¹² LE GALLERIE DEGLI UFFIZI, *Ritratto di Selim II*, [<https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1187789/>], (04/08/23).

datation de la création n'est pas précise mais se situerait entre 1552 et 1568. De fait, le tableau est déjà mentionné dans la deuxième édition en 1568 des *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* de Giorgio Vasari¹¹³.

Ensuite, la copie des sultans par Cristofano dell'Altissimo présente une homogénéité stylistique étant donné que tous les portraits se détachent d'un fond noir sur lequel est inscrit, en lettres dorées, le nom du sultan. Les sultans, dont il manque Osman, Orhan et Murad I, sont représentés de profil à l'exception de Selim I qui est de trois-quarts (fig. 16). Selim II (fig. 18) est représenté à mi-corps, de trois-quarts vers la droite sur un fond sombre. Il apparaît tassé sur lui-même, de forte corpulence avec un regard perdu dans le vide marqué par des sourcils froncés. Les traits sont grossiers et peu flatteurs : un long et large nez aquilin, des lèvres pleines et charnues, une absence de cou. Les yeux sont clairs, la moustache blonde est tombante et la barbe est peu fournie. La description présente un Selim II bien caricatural.

2.1.3. *Nigârî, le modèle ottoman*

La datation de ce tableau, entre 1552 et 1568, situe le portrait de Selim II parmi les premiers portraits du sultan réalisés en Occident avec ceux de Nicolo Nelli. Nous avons démontré précédemment que Nelli avait sans doute repris des modèles occidentaux pour construire l'image de Selim II dont la réalisation précédait de quelques mois l'ambassade de Marino Cavalli à Istanbul en avril 1567¹¹⁴. Dans le cas du portrait par dell'Altissimo, le modèle du tableau ne peut pas être la collection giovienne étant donné que celle-ci s'arrête au sultan Soliman. Comme tous ces portraits de sultans se basent sur des miniatures de Nigârî, nous émettons l'hypothèse que le tableau de dell'Altissimo figurant Selim II (fig. 18) devrait également prendre pour modèle les œuvres de l'artiste ottoman.

Premièrement, la date de création, à savoir entre 1552 et 1568, pourrait éventuellement suggérer que le portrait de Selim II par Nicolo Nelli (fig. 2) pour le *Sommario et alboro dei Turchi* ait été pris comme modèle. Toutefois, si les deux images sont comparées, aucune ressemblance ne peut être constatée entre les deux portraits. Le nez aquilin comme l'arc des sourcils sont beaucoup plus prononcés chez dell'Altissimo et la moustache apparaît plus fine et tombe vers le bas alors que celle de Nelli est fournie et retroussée. Aucun autre modèle du sultan n'existe alors à cette période en Europe ce qui nous pousse à chercher du côté ottoman.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ G. ISIKSEL, *Politique étrangère de Selim II, op.cit.*, p.173.

Ensuite, Nigârî a effectivement réalisé des portraits de Selim II lorsque celui-ci n'était encore qu'un prince¹¹⁵. Deux ont pu être recensés. Le premier (fig. 19) figure Selim II assis à l'oriental portant un caftan rouge avec sa pelisse enfilée sur l'épaule droite. Son turban est orné de plumes d'aigrettes et il tient dans la main droite une coupe et un mouchoir dans l'autre. Un page est représenté à l'arrière-plan. Dans le second (fig. 20), Selim II est debout sur un fond noir et lève le bras droit. Il tient dans sa main gauche un arc à flèches. Le caftan est dans les tons jaunes et la pelisse, comme dans le premier exemple, n'est enfilée qu'à une épaule, la gauche dans ce cas-ci. Le page derrière lui tient d'une main ses flèches et de l'autre des fleurs. Gülru Necipoglu situe les miniatures entre 1560 et 1563, période durant laquelle Nigârî était à la cour du prince¹¹⁶. De ces deux miniatures, celle qui se rapproche le plus formellement du tableau de dell'Altissimo est celle représentant Selim II assis (fig. 19). L'orientation de la tête est inversée mais certaines caractéristiques physiologiques sont communes dans les deux cas : l'arc des sourcils exagéré, la même moustache blonde-rousse tombante, l'absence de cou et des yeux bleus bridés. Ou encore le teint rougeau, qui est suggéré par des joues rouges chez Nigârî, signe de son vice¹¹⁷. Le nez aquilin n'est, en revanche, pas présent dans le modèle ottoman de Selim II avec le caftan rouge mais bien dans celui avec l'arc à flèche. En ce qui concerne le costume, dell'Altissimo a également repris la couleur rouge du caftan de Nigârî en modifiant quelque peu les motifs.

La ressemblance n'est donc pas flagrante à cause de l'occidentalisation de la miniature qui modifie le traitement des textures, de l'espace, des couleurs et de certains motifs conférant plus de réalisme à l'œuvre de dell'Altissimo. Le costume, le visage et le turban de Selim sont, en effet, traités avec de l'ombre et un clair-obscur qui donnent de la profondeur à la composition. L'ombre est quant à elle interdite dans l'art ottoman qui préfère les simples aplats de couleurs¹¹⁸. Ces couleurs sont vives chez Nigârî, avec le bleu et rouge flamboyants, et ternes chez dell'Altissimo. En outre, la suppression d'attributs typiques de l'iconographie impériale ottomane, tels que la plume d'aigrette sur le turban, la coupe de vin ou encore le mouchoir, peut être observée chez dell'Altissimo. Ce procédé est analogue à celui effectué par Francesco Salviati, lorsqu'il avait copié les miniatures de Barbarossa, et puis par dell'Altissimo qui a copié les portraits de Salviati¹¹⁹. L'occidentalisation des copies, outre la suppression d'attributs, est visible dans le traitement du costume. En effet, on observe l'ajout de grosses fourrures, comme

¹¹⁵ *Ibid.*, p.163.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.163.

¹¹⁷ N. ROSSI, *op.cit.*, p.161.

¹¹⁸ R. BEUCHAT, *art.cit.*, p.7.

¹¹⁹ G. LE THIEC, « Du museo à l'illustration », *art.cit.*

chez Mehmed II (fig. 15) et Soliman (fig. 17), de drapés colorés chez Bayezid I (fig. 11) et Cem (fig. 12), et de médailles sur le turban comme chez Selim I (fig. 16) ou sur le caftan comme chez Soliman (fig. 17). Le portrait de Selim II est plus conforme à la tradition ottomane par la fourrure qui constitue simplement la doublure de la pelisse et non une pièce dominante comme dans les autres cas. Ou encore par l'absence de médailles. L'occidentalisation des miniatures de Barbarossa passait également par la physionomie comme le démontrent les copies de dell'Altissimo. Tous les portraiturés ont effectivement le teint blanc, sauf Selim I (fig. 16) qui est jaunâtre, les yeux débridés et sont majoritairement représentés de profil conformément à la tradition des médailles.

En revanche, l'occidentalisation du visage est beaucoup moins évidente dans le cas de Selim II. Celui-ci a, en effet, des yeux bridés contrairement à tous ses prédécesseurs. En outre, il est représenté de trois-quarts accentuant ainsi son individualité. Ces éléments renforcent, dès lors, l'hypothèse que dell'Altissimo se soit basé sur un modèle ottoman dans le cas de Selim II. Si les prédécesseurs ottomans apparaissent débridés, c'est sans doute parce que dell'Altissimo a copié fidèlement Francesco Salviati qui avait lui-même copié les miniatures de Barbarossa et les avait occidentalisées pour les adapter au public¹²⁰.

Enfin, l'usage des miniatures de Nigârî comme modèle s'explique par le concept même de la collection de Cosimo de' Medici qui est de posséder les portraits les plus fidèles possibles à leurs sujets. Nigârî, en étant un compagnon proche de Selim II, est *de facto* un témoin direct ce qui légitimise ainsi la reprise de ses œuvres comme sources pour le projet de Cosimo de' Medici¹²¹. De plus, la description du sultan par un autre témoin, l'ambassadeur Marino Cavalli, lors de l'ambassade de 1567, est d'ailleurs tout à fait conforme au portrait de la miniature de Nigârî et du tableau de dell'Altissimo : Selim II avait le « [...] poil roux, les yeux blancs, n'avait pas de cou, avait la barbe coupée très courte avec de longues et grosses moustaches, il était gras, et avait le visage toujours très rouge [...] »¹²². En conséquence, la conformité du portrait de dell'Altissimo au modèle de Nigârî contribue à présenter le sultan Selim II comme l'Autre par excellence, l'Oriental, le Turc, qui n'est plus seulement reconnaissable grâce à son turban mais également grâce à sa physionomie individualisée et à son costume. Ce portrait s'oppose donc complètement à celui qu'avait réalisé Nicolo Nelli

¹²⁰ R. BEUCHAT, *op.cit.*, p.2.

¹²¹ N. ROSSI, *op.cit.*, p.161.

¹²² trad. Alix de Jamblinne, N. ROSSI, *op.cit.*, p.161, « pelo rosso, occhi bianchi, senza colle, barba tagliata cortissima con li mustacchi longhi et grossi, grasso, et in volto sempre rossissimo ».

(fig. 2). En outre, l'absence de dignité du sultan dû à sa vie de débauche transparaît dans la version de dell'Altissimo avec les couleurs agressives et la posture affaissée de Selim II.

2.1.4. *La diffusion des miniatures ottomanes en Occident*

Comment, à présent, ces miniatures sont-elles arrivées dans les mains de Cristofano dell'Altissimo ?

Pour répondre à cette question, il est important de souligner le contexte de création de des miniatures de Nigârî. Selon Gülru Necipoglu, ces miniatures fonctionnent comme des caricatures pour divertir le prince¹²³. Selim II est ainsi représenté en train de s'adonner à son vice, le vin, et de s'amuser en exerçant son activité favorite, la chasse¹²⁴. Toutefois, Güneş Işıkşel réfute ces dires en avançant que le contexte politique ottoman est ici ignoré¹²⁵. En effet, lorsque Selim était prince, celui-ci était en conflit avec son frère Bayezid pour la succession au trône¹²⁶. En 1562, Bayezid est assassiné et Selim devient le seul prétendant au trône¹²⁷. Le futur sultan se tourne alors vers les cours européennes et use de sa diplomatie pour se légitimer. En retour, les puissances européennes, préoccupées de développer de bonnes relations avec le futur sultan, viennent le féliciter après sa victoire contre son frère¹²⁸. En conséquence, les miniatures de Nigârî, réalisées entre 1561 et 1562, seraient en réalité des outils de propagande, et non de simples caricatures, comme l'attestent les détails. Tout d'abord, Selim II est représenté barbu alors que la tradition des princes, ou *chahzade*, ne le permet pas¹²⁹. Ensuite, la fleur que tient le page, l'œillet (fig. 20), symbolise l'attrait et la sensibilité du sultan pour l'art et la littérature là où la flèche symbolise ses qualités d'archer. Sur l'image opposée, l'inscription en turque peut se traduire comme suit : « le sultan Selim tirant des flèches ». L'inscription et l'aigrette sur son turban le désignent donc comme digne héritier au trône. L'autre miniature (fig. 19) présente les mêmes caractéristiques : le mouchoir est l'attribut impérial par excellence et l'inscription au-dessus se traduit par « Nigârî, le servant du sultan Selim II »¹³⁰. Ces miniatures étaient destinées à une distribution limitée. En revanche, elles auraient facilement pu arriver en possession des cours européennes durant cette période de transition et de circulation des images entre les

¹²³ G. NECIPOGLU, «A period of transition», *op.cit.*, p.203.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ G. ISIKSEL, *La politique étrangère*, *op.cit.*, p.163.

¹²⁶ *Ibid.*, p.154.

¹²⁷ *Ibid.*, p.162.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ S. BAGCI, F. CAGMAN, G. RENDA et Z. TANINDI, *Ottoman painting*, Ankara, Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism General Directorate of Libraries and Publications, 2006, p.89.

centres européens et l'Empire ottoman, notamment lors de l'ambassade de 1562 avec Marcantonio Donini¹³¹.

2.2. La série « Véronèse »

Le portrait du sultan Selim II dans la série Véronèse de 1578 (fig. 36) est réalisé une dizaine d'années après celui de dell'Altissimo et sept ans après la bataille de Lépante. Diverses questions nous viennent à l'esprit. Tout d'abord, comment le portrait de Selim II a-t-il été élaboré à un moment où il existe déjà plusieurs portraits de Selim II ? Ensuite, comment l'approche de l'Autre a-t-elle évoluée après la bataille de Lépante ?

2.2.1. *La commande*

La série de sultans attribuée à Véronèse s'inscrit dans un contexte d'échanges directs avec l'Empire ottoman, en paix avec Venise depuis 1573¹³². A la fin du XVI^e siècle, une tradition du portrait impérial ottoman s'établit d'abord sous Selim II pour ensuite trouver son aboutissement sous son successeur, Murad III¹³³. L'historien turc Lokman est alors chargé de créer l'histoire de la dynastie ottomane, le *Sema'ilname*. Ce travail de recherche historique implique également la collaboration de l'artiste Nakkas Osman qui doit s'occuper d'illustrer l'ouvrage¹³⁴. Lokman manquait d'informations concernant les codes vestimentaires et l'apparence physique pour les sultans les plus anciens et avait lu, lors de ses recherches, que des images figurant les sultans à partir d'Osman devaient être en possession des Occidentaux¹³⁵. Le grand vizir Sokollu Mehmed Pasha est tenu au courant du problème et transmet l'information au baile de Venise, Niccolò Barbarigo, qui doit se charger de se procurer la série en question¹³⁶. Toutefois, Barbarigo et le Sénat vénitien n'ont pas connaissance d'une telle série. De nombreuses gravures de sultans circulaient alors en Europe mais elles n'étaient pas considérées comme des représentations authentiques car elles étaient gravées, la plupart du temps, d'après l'imagination¹³⁷. A la suite des insistances du grand vizir, le gouvernement vénitien commande une nouvelle série de portraits en novembre 1578 qui arrive à Istanbul en

¹³¹ *Ibid.*, p.91.

¹³² B. WILSON, *op.cit.*, p.231.

¹³³ N. NECIPOGLU, «A period of transition», *op.cit.*, p.18.

¹³⁴ S. BAGCI, F. CAGMAN, G. RENDA et Z. TANINDI, *op.cit.*, p.130.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ G. NECIPOGLU, «A period of transition», *op.cit.*, p.38.

septembre 1579¹³⁸. La série presque complète se trouve aujourd'hui au Topkapı Sarayı Müzesi à Istanbul et une autre, plus complète, existe à Munich¹³⁹.

La réalisation de cette série est attribuée à Véronèse ou à son atelier mais étant donné que l'attribution n'est pas certifiée, la série n'est reprise dans aucune monographie de l'artiste¹⁴⁰. Nassim Rossi justifie l'attribution à Véronèse selon plusieurs raisons. Tout d'abord, Véronèse était déjà impliqué dans des commandes pour l'Etat vénitien comme la réalisation du plafond de la salle du Collège dans le palais des Doges à Venise de 1575 à 1577¹⁴¹. La commande du vizir ayant lieu en 1578, Véronèse se trouvait alors libre de toute autre obligation. De fait, son prochain projet pour l'Etat consistait à peindre le plafond de la chambre du Grand Conseil dans le palais des Doges à partir de 1579 en collaboration avec le Tintoret et Palma Giovane¹⁴². L'année 1578 semble, dès lors, tout à fait propice à une nouvelle commande.

De plus, Véronèse avait déjà figuré dans des tableaux antérieurs des figures du Moyen-Orient comme dans le *Martyre de Sainte Justine* de 1573 (fig. 21) où une figure enturbannée est visible sur la gauche et fonctionne comme spectateur¹⁴³. D'autres peintures ayant pour thème le martyre de saints figurent des personnages enturbannés comme *Le Martyre de Saint Sébastien* (fig. 22) de la période 1565-1570 où l'homme oriental est caché par le bras du bourreau et se fait observateur de la scène. Le phénomène se répète dans la peinture pour *Le Martyre des Saints Prime et Félicien* (fig. 23) vers 1570. Dans ces exemples, la figure orientale est davantage utilisée comme un accessoire théâtral, un ornement qui le présente comme l'Autre par excellence¹⁴⁴. Nous verrons que tout le contraire se produit avec la série des sultans ottomans de 1578. Si l'attribution à Véronèse lui-même n'est pas certaine, les chercheurs, comme Nassim Rossi ou Gülru Necipoglu, s'accordent pour dire que la série des portraits de sultans soit d'un artiste de l'entourage de Véronèse, sinon de Véronèse lui-même¹⁴⁵.

La série « Véronèse » se compose de quatorze portraits de sultans. Le format mi-long ou en buste est commun à tous les portraits tout comme le fond noir qui crée une connexion entre les portraits. Une inscription en lettres dorées identifie le sultan ainsi que sa place dans la dynastie. Excepté ces éléments de concordances, aucun sultan n'est représenté de la même

¹³⁸ N. ROSSI, *op.cit.*, p.134.

¹³⁹ *Ibid.*, p.136.

¹⁴⁰ G. NECIPOGLU, «A period of transition », *op.cit.*, p.40.

¹⁴¹ X. F. SALOMON, *Veronese*, Londres, National Gallery Limited, 2014, p.223.

¹⁴² T. PIGNATTI et F. PEDROCCO, *Véronèse*, Paris, Bordas, 1992, p.17.

¹⁴³ S. CARBONI, *op.cit.*, p.137.

¹⁴⁴ N. ROSSI, *op.cit.*, p.194.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.137.

manière et ils arborent tous une position différente. Le *ritratto da spalla* de Bayezid (fig. 27) est unique dans la série. Les sultans Murad I (fig. 26), Mehmed II (fig. 32), Bayezid II (fig. 33) et Soliman (fig. 35) sont représentés dans leur âge avancé de profil. Osman (fig. 24) et Orhan (fig. 25), avec la tête légèrement penchée, sont figurés de face. Selim I (fig. 34), Celebi (fig. 28), Mose (fig. 29) et Murad III (fig. 37) sont de trois-quarts et, enfin, Mehmed I (fig. 30), Murad II (fig. 31) et Selim II (fig. 36) sont représentés pensifs et distraits de trois-quarts¹⁴⁶. Selim II est également figuré de trois-quarts et porte un caftan rose pâle couvert d'une pelisse bleue argentée avec des motifs dorés. Son visage présente des sourcils dessinés en arc de cercle, des yeux bleus mi-clos, un nez aquilin, une longue et épaisse moustache rousse tombante qui entoure une bouche légèrement entrouverte. Son visage est gros, sans cou et couvert d'une barbe rousse taillée à ras. Le turban est blanc avec un gland rouge à son sommet qui maintient le nœud.

2.2.2. *L'élaboration du portrait*

Dans une lettre adressée au Sénat vénitien le 2 septembre 1578, le baile Barbarigo informe le gouvernement de la requête de Sokollu Mehmed Pasha d'avoir pour « les deux ou trois derniers sultans, qui ont été connus de certains encore vivants, [des portraits] similaires à la nature » (annexe 3)¹⁴⁷. La condition s'applique dans ce cas aux portraits de Soliman, Selim II et Murad III, sultan régnant lors de la réalisation de la série. Pour Soliman, le baile propose de prendre pour modèle une peinture dans la maison du Titien représentant le sultan à cheval (annexe 3). Outre cette source, un grand nombre de gravures ou de peintures existaient déjà représentant Soliman de profil comme l'*Ecce Homo* du Titien (fig. 38).

Pour Selim II, Barbarigo, dans sa lettre, ne cite pas de portrait précis pouvant servir de modèle. Néanmoins, il avance qu'il « pourrait avoir quelques illustres prédécesseurs, et on pourra m'envoyer la copie ici, faite de bonne main » (annexe 3)¹⁴⁸. L'origine du modèle n'est donc pas déterminée. Selon Nassim Rossi, le portrait de Selim II ne correspond pas aux prototypes de Nicolo Nelli (fig. 2) ou dell'Altissimo (fig. 18). En ce qui concerne Nelli, nous rejoignons l'auteur étant donné que nous avons démontré que le portrait était une pure construction occidentale. Ensuite, en ce qui concerne le tableau de dell'Altissimo, il est vrai que les différences sont trop importantes pour qu'il puisse être considéré comme un potentiel modèle : le turban, l'expression du regard, les couleurs du costume, la forme du visage sont

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.138.

¹⁴⁷ trad. Alix de Jamblinne, « li due o tre ultimi, che sono stati conosciuti da alcuni di que' che vivono, siano simili ai naturali ».

¹⁴⁸ trad. Alix de Jamblinne, « potrà haver alcuno delli clarissimi precessori, e si potrà mandarmi la copia qui, fatta di bona mano ».

assez divergents. Seul le format en buste, l'orientation de trois-quarts et le fond noir sont similaires.

Nassim Rossi propose alors une création du portrait de Selim II sur base des descriptions du sultan dans les *relazioni* des ambassadeurs italiens à l'instar de ce qui avait été proposé pour Nicolo Nelli¹⁴⁹. L'auteur mentionne celle de Marino Cavalli, déjà citée ultérieurement, mais également deux autres témoignages¹⁵⁰. Celui de l'ambassadeur Marcantonio Barbaro en 1573 qui décrit le sultan comme étant « de stature plutôt petite qu'autrement pleine de chair, avec un visage rouge, et presque plutôt enflammé, d'aspect un peu effrayant »¹⁵¹. Ou encore, la même année, celui d'Andrea Badoaro qui n'épargne pas non plus le souverain ottoman : « d'aspect, il est très laid et tous ses membres disproportionnés font qu'il est jugé universellement plus semblable à un monstre qu'à un homme, surtout en ayant ruiné et brûlé son visage, à la fois à cause du vin excessif et de la grande quantité d'eau-de-vie qu'il boit pour digérer »¹⁵².

Il est évident que l'aspect monstrueux et horrible de Selim II n'a pas été reproduit par Véronèse bien que ses traits demeurent peu flatteurs. Le portrait de Selim II par dell'Altissimo offre d'ailleurs plus de proximité avec ces descriptions d'ambassadeurs. Toutefois, la référence aux *relazioni* pour le portrait de Véronèse demeure fort probable mais son exclusivité en tant que source l'est moins. De fait, dans la lettre du baile, la référence à un modèle existant était de mise dans le cadre de cette commande. Rossi propose alors les miniatures de Nigârî (fig. 19 et 20) qui étaient des sources visuelles directes. Néanmoins, cette proposition est peu convaincante. Il y a, en effet, peu de logique à prendre un modèle ottoman, auquel les Ottomans avaient accès, pour réaliser un portrait commandé par des Ottomans.

Tout en demeurant dans le contexte des ambassades, il nous semble plausible que l'artiste ait également consulté les livres de costumes d'artistes de ces ambassadeurs qui avaient un accès direct au sultan et à sa cour. Celui de Lambert Wyts (fig. 45) semble bien indiqué pour cette hypothèse. L'ouvrage, *l'Itinera in Hispaniam, Viennam et Costantinopolim*, réalisé en

¹⁴⁹ N. ROSSI, *op.cit.*, p.161.

¹⁵⁰ trad. Alix de Jamblinne, M. CAVALLI, « Eine unbekannte venezianische Relazion über die Türkei (1567) », dans *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, 1914 (1567), p.9, « Il avait le poil roux, les yeux blancs, n'avait pas de cou, avait la barbe taillée très courte avec de longues et grosses moustaches tombantes, il était gras et avait un visage toujours très rouge ».

¹⁵¹ trad. Alix de Jamblinne, E. ALBERI, *Le relazioni degli ambasciatori veneti al senato durante il secolo decimosesto*, Florence, Società editrice fiorentina, vol.1, 1839, p.318, « Di statura piuttosto piccolo che altrimenti pieno di carne, con faccia rossa, e quasi piuttosto infiammata; di guardatura alquanto spaventosa ».

¹⁵² trad. Alix de Jamblinne, ID., *op.cit.*, vol.1, 1839, p.360-361, « D'aspetto è bruttissimo, e di tutte le membra sproporzionato in modo tale, che pare a giudizio universale più simile ad un mostro che ad un uomo, massimamente avendo tutta rovinata ed arrostita la faccia, sì dal soverchio vino, come dalla gran quantità d'acquavite che usa di bere per digerire ».

1573, contient des dessins à l'aquarelle des différents membres de la cour ottomane dont un portrait équestre de Selim II. Le portrait offre certaines similitudes avec celui de Véronèse au niveau des couleurs utilisées pour le costume, rose-rouge pour le caftan, et jaune pour la pelisse ; au niveau du turban dont la forme est fort semblable avec les pans de tissus qui remontent en nœud au sommet et le gland rouge qui couronne le tout. Des ressemblances s'observent également dans la physionomie du sultan comme le long nez aquilin ainsi que la longue moustache et la barbe rousse. Seul le regard s'écarte du portrait de Véronèse. Le type de sources utilisées démontre bien que la réalisation du portrait de Selim II est conforme à la demande du vizir Sokollu Mehmed Pasha d'avoir un portrait le plus proche de la réalité. Dans la préface du *Sema'ilname*, Lokman avance d'ailleurs que les portraits après Murad II ont été comparés avec des représentations existantes et il s'est avéré que les tableaux vénitiens étaient fidèles à la réalité¹⁵³.

Cette affirmation de Sokollu Mehmed Pasha quant à la conformité par rapport à la réalité de la physionomie de Selim se vérifie en comparant le portrait de Véronèse avec celui de Nakkas Osman prévu pour le *Sema'ilname* (fig. 43). Dans la miniature, Selim est assis devant une baie encadrée d'un arc de type Bursa, qui fait référence au trône impérial, et tient dans sa main un mouchoir, l'attribut impérial¹⁵⁴. Au niveau physiologique, bien que les traits soient idéalisés, une ressemblance flagrante peut s'observer entre les deux portraits¹⁵⁵. Les yeux de Selim II apparaissent débridés avec une paupière supérieure fort marquée et des sourcils en arc de cercle comme chez Véronèse. La reprise des yeux véronésiens par Osman certifie, dès lors, la fiabilité physiologique du modèle occidental. Ainsi, en ce qui concerne quelques traits physiologiques, le tableau de Selim II de Véronèse a effectivement été utilisé comme source par Nakkas Osman et pas seulement comme instrument pour confirmer l'authenticité des portraits ottomans¹⁵⁶.

2.2.3. *La représentation de l'Autre : une nouvelle approche humanisante*

Les sultans de la série Véronèse se situent dans la continuité par rapport aux portraits de sultans plus anciens, comme ceux de Rouillé et de Giovio, en ce qui concerne l'occidentalisation. De fait, les motifs des costumes et la forme des turbans, comme celui d'Osman (fig. 24), Iris Celebi (fig. 28) ou Selim I (fig. 34) sont tout à fait tirés de l'imagination

¹⁵³ G. NECIPOGLU, « The serial portraits of Ottoman », *op.cit.*, p.39.

¹⁵⁴ S. BAGCI, F. CAGMAN, G. RENDA et Z. TANINDI, *op.cit.*, p.132.

¹⁵⁵ F. ERTEM BASKAYA YASA et E. ARTUN ÖZGÜNER, *Twisting Realsim : the representation of Power in the Portraits of Ottoman Sultans un the Early Photographic Era*, p.5.

¹⁵⁶ G. NECIPOGLU, « A period of transition », *op.cit.*, p.206.

de l'artiste¹⁵⁷. La même liberté a été prise par l'ajout de bijoux fantaisistes et de couronnes sur les turbans de sultans comme chez Osman (fig. 24), Orhan (fig. 25), Mose (fig. 29), Mehmet II (fig. 32), Murad I (fig. 26), Selim I (fig. 34) ou même Soliman (fig. 35). Il est étonnant de constater que Soliman soit représenté avec une couronne alors qu'il en est dépourvu chez Rouillé et Giovio. L'ajout de cet attribut occidental pourrait rappeler l'ambition hégémonique de Soliman en se présentant sous le titre de « dispensateur des couronnes aux monarques de la Terre »¹⁵⁸. Seuls Selim II (fig. 36) et Murad II (fig. 31) sont dépourvus de ces attributs occidentaux les rendant plus conformes à la culture ottomane.

De plus, l'occidentalisation passe également par la physiologie où les yeux ont été débridés comme dans la série de dell'Altissimo dans laquelle seul Selim II portait cette caractéristique orientale. L'occidentalisation permettait donc d'atténuer cette notion d'Autre en estompant les différences.

En outre, l'impression de proximité, de l'absent rendu présent, est accentuée chez Véronèse par l'introduction d'un effet dramatique où l'individualité et le réalisme des sultans ressortent davantage.

Tout d'abord, le réalisme transparait par l'effet de clair-obscur qui met particulièrement en avant les détails physiologiques notamment chez Soliman (fig. 35). Le sultan, de profil, est représenté dans son état de vieillesse, conformément au souvenir que les contemporains avaient gardé de lui. Sa nuque et sa pommette jaillissent de l'ombre mettant en lumière sa peau ridée. Chez Selim II, l'ombre qui se pose sur le côté gauche de son visage ne fait qu'accentuer son embonpoint et ses yeux cernés. A l'instar de Soliman, Selim semble avoir été représenté ici dans les dernières années de sa vie.

Ensuite, l'individualité se traduit par une forte présence psychologique qui crée une tension entre la personne et sa personnalité¹⁵⁹. Cette tension est rendue par le fond noir qui focalise l'attention sur le portraituré. De plus, même si les turbans et les costumes sont opulents, leur exubérance est limitée pour mettre en avant le visage éclairé. Par exemple, la peinture de Soliman par dell'Altissimo (fig. 17) pour la série giovienne figurait un turban surdimensionné qui écrasait le visage de Soliman et qui concentrait toute l'attention sur son statut plutôt que sur sa personne¹⁶⁰. Chez Véronèse (fig. 35), le turban a des proportions beaucoup plus réalistes ce

¹⁵⁷ N. ROSSI, *op.cit.*, p.200.

¹⁵⁸ G. ISIKSEL, « Les méandres d'une pratique peu institutionnalisée : la diplomatie ottomane, XVIe-XVIIe siècle », dans *Mondes*, n°5, 2014.

¹⁵⁹ N. ROSSI, *op.cit.*, p.192.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.193.

qui permet de mettre en avant la dignité du sultan au crépuscule de sa vie. Cette dimension psychologique dans les sultans s'oppose aux œuvres antérieures de Véronèse où les figures orientales étaient réduites à de simples ornements stéréotypés¹⁶¹. Ainsi, chez Véronèse, le sultan Selim II apparaît fatigué et habité par une certaine mollesse, accentuée par la douceur des couleurs et la répartition homogène de la lumière, en opposition au portrait de dell'Altissimo (fig. 18) qui reflétait une certaine agressivité.

En outre, Véronèse instaure une impression de mouvement, d'instantané, qui s'oppose aux figures hiératiques de dell'Altissimo. Dans le cas de Selim II, cette impression est rendue par la bouche entrouverte qui semble prendre Selim II sur le vif en plein milieu d'une phrase¹⁶². L'individualisation de Selim II chez Véronèse est donc beaucoup plus forte que dans le portrait de Selim II par dell'Altissimo. Cet instantané dans le mouvement est décliné de différentes manières pour les autres portraits comme le *ritratto di spalla* de Bayezid (fig. 27).

L'humanisation des sultans et le passage de l'agressivité à la mollesse pour Selim II peuvent s'expliquer par le contexte de paix retrouvée en 1573 avec l'Empire ottoman, selon Nassim Rossi. Selim II vaincu, n'est, en effet, plus considéré comme une menace et est simplement réduit à son indolence, reflet de sa nature luxurieuse.

2.3. Conclusion

En conclusion, les portraits de Selim II par Cristofano dell'Altissimo et Véronèse témoignent des échanges directs qui existaient entre Orient et Occident à la fin du XVI^e. En effet, selon, notre hypothèse, dell'Altissimo se serait basé sur des miniatures de Nigârî pour réaliser son portrait qui seraient arrivées en sa possession dans le contexte de la politique de propagande de Selim II pour se faire légitimer auprès des puissances européennes. Notre hypothèse de l'usage des miniatures de Nigârî se basait sur l'observation de la physionomie chez dell'Altissimo qui avait un caractère oriental très prononcé similaire à l'iconographie ottomane. Etant donné que Nigârî est considéré comme le peintre des prototypes des prédécesseurs de Selim II, ses œuvres ont également été retenues dans le cas de Selim II dans cet esprit de continuité avec la collection giovienne. Il en découlait que le sujet, la concordance des dates et le contexte politico-diplomatique étaient favorables à cette hypothèse. Il apparaît

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*, p.199.

ainsi que l'influence artistique entre les deux territoires aient été mutuelles et ne se limitait pas seulement à l'Occident sur l'Orient.

Ensuite, la série de Paolo Véronèse s'inscrit également dans ce contexte d'échanges entre Orient et Occident étant donné que la série est une commande pour le vizir Sokollu Mehmed Pasha. Les modèles utilisés pour le portrait de Selim II sont surtout des sources liées aux ambassades qui ont garanti l'authenticité du portrait.

De plus, en ce qui concerne la représentation stricte du sultan, Selim II, chez dell'Altissimo, est plus individualisé que ses prédécesseurs par son orientation de trois-quarts qui s'oppose au profil hiératique des sultans antérieurs. Selim II, bien qu'il ait l'air légèrement caricatural, semble conforme à son apparence réelle, plus que ne l'étaient les gravures de Nelli. Le portrait de Selim II par Véronèse offre une vision du sultan tout à fait différente par rapport à celle de dell'Altissimo. Le sultan n'est plus représenté menaçant mais humain. De plus, le réalisme, l'humanité et l'occidentalisation des sultans, au lieu de marquer la différence de l'Autre, engendre une certaine ressemblance avec les Occidentaux, conséquence de la victoire occidentale à Lépante.

Conclusion première partie

Cette première partie était consacrée à l'étude des portraits de Selim II dans les séries de portraits de la dynastie ottomane sous son règne, avec Nicolo Nelli et Cristofano dell'Altissimo, et à la fin des années 1570 avec la série de Véronèse. Le développement du portrait historique dans les collections, le contexte humaniste qui cherche à connaître et à se documenter ainsi que la menace ottomane étaient favorables à la production de séries de portraits de la dynastie ottomane qui continue sous le règne de Selim II.

Dans ce contexte, la première question abordée a été la construction de l'image de Selim II. Etant donné que Selim II n'était pas repris dans les séries de sultans de Rouillé et de Giovio, les artistes ont dû trouver d'autres sources pour construire une image authentique du sultan qui permettait l'identifier facilement. Nos hypothèses ont relevé diverses sources : le cortège de Soliman par Domenico de'Franceschi de 1563 avec la figure du grand Pasha comme modèle, les *relazioni* d'ambassadeurs, les albums de costumes ou encore les miniatures de Niğârî. Toutes ces sources proviennent de témoins directs et permettent de créer un portrait réaliste du sultan dont la physionomie est assez distinctive.

Toutefois, les trois portraits étudiés, celui de Nelli pour le *Sommario et alboro*, de dell'Altissimo et de Véronèse, approchent le sultan de diverses manières. Le portrait de Nelli est celui qui correspond le moins à la réalité au niveau physionomique. Ne possédant aucune source à part celle de de'Franceschi, l'artiste s'est alors basé, selon notre hypothèse, sur la *relazione* de Donini. Le portrait, par rapport à la description physique de Selim par Donini, ne reprend que la forte corpulence et le regard mauvais qui, selon la pseudo-science de la physiognomonie, reflètent son caractère luxurieux. Ainsi, ces deux éléments physiques devaient suffire au public pour reconnaître facilement le sultan.

Ensuite, le portrait de Selim II par dell'Altissimo réalisé dans les mêmes années que celui de Nelli, accentue cette notion de figurer l'Autre avec le caractère oriental davantage marqué par les yeux bridés. Le Selim II dépeint est cette fois-ci tout à fait conforme à l'image négative occidentale. Le manque de dignité du sultan transparaît par son maintien affaissé dans le tableau et son agressivité est exprimée à travers son regard et les couleurs ternes. Même si l'individualisation du sultan est plus marquée pour Selim que pour ses prédécesseurs, son immobilité hiératique le place dans une certaine continuité par rapport à eux.

En outre, le tableau de Véronèse offre une image encore différente du sultan plus humanisante en rupture avec ce qui a pu être observé auparavant. La production de la série se

situé après la bataille de Lépante et la mort de Selim II, et semble tendre vers une certaine assimilation où l'oriental devient de moins en moins cet « Autre ».

Enfin, les deux séries peintes témoignent des échanges interculturels entre l'Empire ottoman et l'Occident que ce soit par l'usage de sources orientales ou par la commande du grand vizir à l'Etat vénitien.

**DEUXIEME PARTIE : SELIM II DANS LES ETUDES
DE COSTUMES**

Introduction

Après avoir étudié la représentation de Selim II dans les séries de portraits de la dynastie ottomane, le présent chapitre s'attarde sur la figuration du sultan dans les albums et études de costumes à la fin du XVI^e siècle. L'apport de cette partie par rapport à la précédente est qu'elle analyse des œuvres de témoins directs de la culture ottomane dans le contexte des ambassades. Ensuite, le dernier chapitre consacré à la série de Ligozzi, qui n'a pas fait le voyage à Constantinople, permettra d'aborder le traitement du costume ottoman en Italie et la dimension symbolique introduite par la présence du dragon.

Une distinction est faite entre « livre » et « album » de costumes car les livres de costumes sont généralement imprimés tandis que les albums de costumes désignent des recueils manuscrits. Par ailleurs, les études de costumes se retrouvent aussi bien dans les albums que dans les livres de costumes mais correspondent également à des feuilles volantes dont le sujet est centré sur le costume. Dans cette partie, seuls des albums, ceux de Lambert Wyts et Lambert de Vos, et une étude de costumes peinte, celle de Ligozzi, sont étudiés en lien avec Selim II. Les études de costumes gravées, volantes ou faisant partie de livres de costumes, sont réservées à l'introduction du sujet et sont utilisées comme éléments de comparaison.

Ces deux types d'ouvrages, les livres et albums de costumes, s'inscrivent dans la même perspective documentaire de recherche de connaissance de l'Autre mais n'apparaissent pas au même moment ni dans le même contexte. Les livres de costumes se développent dans la seconde moitié du XVI^e siècle et se perpétuent jusqu'au XIX^e¹⁶³. L'expansion de ce type d'ouvrages commence sous le règne de Soliman, à la suite de son implication dans la politique européenne et la découverte du nouveau monde, et connaît un engouement sous Selim II¹⁶⁴. Le costume est alors présenté comme reflet de l'identité sociale, professionnelle, ethnique, religieuse ou de genre qui permet de catégoriser la société et le monde¹⁶⁵. Il devient un mode de connaissance à l'instar de la cartographie¹⁶⁶.

La présentation formelle des études de costumes n'a pas connu de grandes variations au fil du temps. Les figures sont souvent insérées dans un espace indéterminé ce qui permet de

¹⁶³ S. CARBONI, *op.cit.*, p.113.

¹⁶⁴ G. RENDA, « Les portraits de sultans ottomans et l'Europe de la Renaissance », dans *L'Empire du Sultan : le monde ottoman dans l'art de la Renaissance* », catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 27 février au 31 mai 2015, Bruxelles, Bozar Books, 2015, p.39.

¹⁶⁵ B. WILSON, *op.cit.*, p.187.

¹⁶⁶ G. CALVI, « Corps et Espaces. Les costumes des Balkans dans l'Europe du XVI^e siècle », dans *La querelle des corps. Acceptations et pratiques dans la formation des sociétés européennes*, 11, 2013.

focaliser l'attention sur le costume¹⁶⁷. Le costume d'une seule personne peut représenter à lui seul une ville ou un pays ou alors faire référence à un habitant type d'une zone géographique précise¹⁶⁸. De brèves inscriptions peuvent accompagner ces costumes et sont généralement en langue vernaculaire pour toucher un large public¹⁶⁹. Certaines figures historiques, dont des sultans, peuvent également être représentées dans ces livres.

La première collection de costumes imprimée est à attribuer à Enea Vico, le *Libri della diversità degli abiti de diverse nationi del mondo*, publié à Venise en 1558¹⁷⁰. Cependant, l'œuvre qui va définir les conventions formelles du livre de costumes, et de l'étude de costumes en général, est celle de Nicolas de Nicolay, les *Quatres premiers livres des navigations et pérégrinations en la Turquie*, publié 1568 et traduit en plusieurs langues, en allemand (1572, 1576), italien (1576, 1577 et 1580), anglais (1585) et néerlandais (1576), ce qui assure sa propagation dans toute l'Europe¹⁷¹. Cartographe, Nicolay avait été engagé par la couronne française pour cartographier des provinces et pour rassembler des informations dans le Nord de l'Europe et dans les îles britanniques¹⁷². En 1551, il part à Istanbul dans un but diplomatique afin de pousser Soliman à s'allier à la France contre l'empereur Charles V¹⁷³. Par la même occasion, la couronne l'envoyait récolter des informations sur les coutumes et pratiques de l'Empire turc qui ont, par la suite, été rassemblées dans les *Quatres premiers livres des navigations et pérégrinations en la Turquie*. Les planches de Nicolay connaissent, ensuite, un nombre incalculable de copies et d'imitations par de nombreux artistes tels qu'Abraham de Bruyn dans *Omnium pene Europae, Asiae, Africae atque Americae* (1586) ou Cesare Vecellio dans *Degli Abiti antichi e moderni de diverse parti del mondo* (1590)¹⁷⁴.

En conséquence, les études de costumes ottomans sont étroitement liées aux voyages à Constantinople d'artistes, attachés à des ambassadeurs, qui désiraient récolter un maximum d'informations sur place¹⁷⁵. Au cours du XVI^e siècle, la production iconographique des artistes

¹⁶⁷ ASCSA, *Dressing Empire : Ottoman Costumes Albums and Transculturation*, [<https://vimeo.com/348357772>], (04/08/23).

¹⁶⁸ N. ROSSI, *op.cit.*, p.173.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ N. ROSSI, *op.cit.*, p.173.

¹⁷¹ D. ARGENIO, « Le récit de voyage dans le Levant de Nicolas de Nicolay : le parcours d'un lettré au service de la monarchie française », dans *Les parcours de l'humanisme*, 35, 2020.

¹⁷² D. THOMAS et J. CHESWORTH, *Christian-muslim relations. A bibliographical history (600-900)*, vol.1, Leyde, Brill, 2009, p.752

¹⁷³ D. ARGENIO, *op.cit.*

¹⁷⁴ F. HITZEL, « Les ambassades à Constantinople et la diffusion d'une certaine image de l'Orient », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1, 2010, p.280.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.278.

d'ambassadeurs constitue la connaissance majeure de la ville de Constantinople ¹⁷⁶. Pieter Coecke van Aelst est l'un des premiers à lancer cette tradition iconographique lorsqu'il se rend à Constantinople en 1533 pour accompagner l'ambassadeur de l'archiduc Ferdinand¹⁷⁷. Il y dessine *Soliman traversant l'Hippodrome* (fig. 47) qui va ensuite être gravé en 1553 avec d'autres dessins pour le projet non abouti du cycle de tapisseries *Mœurs et façons de faire des Turcs*¹⁷⁸.

Enfin, le genre de l'album de costumes à l'aquarelle émerge dans un contexte d'échanges diplomatiques en effervescence sous le règne de Selim II où des diplomates autrichiens et allemands, accompagnés de leurs artistes, affluent à Constantinople pour essayer de préserver une paix fragile obtenue en 1568¹⁷⁹. Dans ce climat de paix mêlé de tensions, les ambassades autrichiennes se succèdent avec celle de Karel Rijnm entre 1569 et 1575, ou encore de David Ungnad en 1572¹⁸⁰.

Ainsi, l'enjeu de cette partie est de voir comment le sultan Selim II est traité dans les albums de costumes et en quoi ce nouveau genre pictural traite l'Autre différemment par rapport aux études de costumes antérieures ou réalisées par des artistes non-voyageurs. Enfin, la série Ligozzi soulève les questions de la représentation du sultan dans une étude de costume qui s'inscrit, selon nous, dans une continuité avec l'album de costumes, mais aussi de la dimension symbolique introduite par le dragon.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.277.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.279.

¹⁷⁸ G. RENDA, *op.cit.*, p.39.

¹⁷⁹ Ch. G. MORANDI, « L'immagine del Turco tra storia e allegoria. Riflessione intorno a un foglio "ottomano" di Jacopo Ligozzi e al suo possibile contesto fiorentino », dans *Intrecci d'arte*, 7, 2018, p.27.

¹⁸⁰ F. HITZEL, *art.cit.*, p.280.

Chapitre 3. Selim dans les albums de costumes à l'aquarelle : le nouveau genre pictural des artistes d'ambassadeurs

Deux portraits de Selim II dans des albums de costumes à l'aquarelle sont analysés dans ce chapitre, celui de Lambert Wyts, de 1573, (fig. 45) et de Lambert de Vos, de 1574 (fig. 46). Les deux artistes sont tous deux des artistes affiliés à des ambassadeurs de l'empereur Maximilien II. Divers sujets sont abordés dans l'analyse de ces manuscrits : le thème de la *pompa*, comme mise-en-scène du pouvoir impérial dans les albums de costumes, et le costume impérial ottoman axé sur la figure de Selim II pour lequel la conformité historique est étudiée. Enfin, Selim II, dans les albums de costumes, sera comparé à des études de costumes gravées allemandes afin de mettre en lumière la nouvelle approche de la figure impériale ottomane en milieu allemand avec l'apparition de ce nouveau genre pictural.

3.1. Lambert Wyts et Lambert de Vos, les artistes d'ambassadeurs

Lambert Wyts est un dessinateur et chroniqueur flamand ¹⁸¹. En 1571, Wyts, « désireux de voir et connaître les pays étrangers », part pour la Turquie. Cette passion pour le voyage l'avait déjà conduit en Italie pendant cinq ans, à Malte, alors assiégé par les Ottomans, en Hongrie et en Espagne ¹⁸². C'est ainsi qu'il a été choisi par l'empereur d'Autriche, Maximilien II, pour accompagner l'ambassade menée par le baron allemand David Ungnad à Constantinople en 1571¹⁸³. Ils arrivent à la capitale ottomane le 15 juin 1572 et la quittent le 24 août 1572. Après son séjour, Wyts réalise un album, *l'Itinera in Hispaniam, Viennam et Costantinopolim*, aujourd'hui conservé à la Österreichische Nationalbibliothek à Vienne ¹⁸⁴. L'intérêt du manuscrit réside, outre les aquarelles, dans les descriptions qu'il fait de la cour ottomane et du sultan. Ainsi, Wyts annonce qu'à l'arrivée de l'ambassade à Constantinople, avant de voir le sultan, ils doivent d'abord saluer les bassas vizirs au nombre de cinq, qui gouvernent la maison ottomane ¹⁸⁵. L'auteur n'hésite pas à émettre des jugements en avançant que tous ces bassas sont de « vil naissance et descendance »¹⁸⁶.

¹⁸¹ M. GACHARD, « Notice des manuscrits concernant l'histoire de la Belgique qui existent à la bibliothèque impériale, à Vienne », dans *Compte-rendu des séances de la commission royale d'histoire*, t.5, 1863, p.311.

¹⁸² *Ibid.*, p.318.

¹⁸³ *Ibid.*, p.326.

¹⁸⁴ I. APOSTOLOU, « Les Orientaux », *Orientalisme français*, 2009, p.270.

¹⁸⁵ M. GACHARD, *op.cit.*, p.329.

¹⁸⁶ *Ibid.*

L'*Album de Costumes* de Lambert de Vos est réalisé en 1574 soit un an après celui de Wyts et se trouve actuellement à la Bibliothèque universitaire de Brème¹⁸⁷. L'artiste malinois est le peintre de l'ambassadeur impérial des Habsbourg, Karel Rijm, envoyé à Constantinople en 1569 ou 1570 par l'empereur Maximilien II¹⁸⁸. L'ambassadeur et l'artiste y restèrent pendant cinq ans et ont sans doute eu l'occasion de rentrer en contact avec David Ungnad et Lambert Wyts. De Vos mentionne dans son introduction que le retour en Hongrie a soulagé tous les membres de l'ambassade qui vivaient jusqu'alors dans une peur constante entre les mains de leurs ennemis¹⁸⁹. Ainsi, nonobstant les démarches diplomatiques entre les deux Empires et la paix signée en 1568, l'image du Turc demeure négative. L'album, à la demande de Karel Rijm, rassemble en cent quatre dessins tout ce que le peintre a pu observer lors de son séjour¹⁹⁰. Il a, par après, été donné au duc de Saxe et a fait l'objet d'une copie en 1581-1582 par Zacharias Wehme¹⁹¹. Les copies de ces ouvrages, comme celui de Wyts, étaient fréquentes à la cour de Saxe et du Saint Empire car ce procédé permettait de faciliter la diffusion d'informations¹⁹².

Au niveau formel, les deux manuscrits suivent la même structure compositionnelle. Tous deux débutent par une première partie sur le cortège du sultan Selim II où les différents membres de la cour ottomane, Selim II compris, sont représentés par deux ou seul, à pied ou à cheval. Ensuite, diverses ethnies, religions, types de femmes et soldats dans la ville de Constantinople sont dépeints. Les figures sont représentées sur un fond blanc neutre, sans paysage, avec juste quelques brins d'herbe aux pieds du sujet. Les inscriptions manuscrites sont placées au-dessus des figures et sont en français chez Wyts et en latin chez de Vos.

En revanche, quelques différences peuvent être observées. Chez Lambert Wyts, des descriptions manuscrites précèdent les aquarelles et portent sur : le couronnement de Rodolphe, roi de Hongrie, en septembre 1572 ; les *beglerbeys*¹⁹³ ; les sectes ; les bains ; les lois et coutumes. Les derniers folios comprennent des souvenirs donnés par les amis de Wyts ce qui

¹⁸⁷ ZIEREIS FACSIMILES, *The Costume Book of Lambert de Vos*, [<https://www.facsimiles.com/facsimiles/the-costume-book-of-lambert-de-vos>], (04/08/23).

¹⁸⁸ M. GACHARD, *op.cit.*, p. 332.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.334.

¹⁹⁰ R. BORN, « Livres de costumes et albums de souvenirs. Transfert d'images et d'informations entre l'Orient et l'Occident », dans *L'Empire du sultan : le monde ottoman dans l'art de la Renaissance*, catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 27 février au 31 mai 2015, Bruxelles, Bozar Books, 2015, p.65.

¹⁹¹ M. BOGH RASMUSSEN, « Artistes européens de la Renaissance à Constantinople », dans *L'Empire du sultan : le monde ottoman dans l'art de la Renaissance*, catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 27 février au 31 mai 2015, Bruxelles, Bozar Books, 2015, p.62.

¹⁹² R. BORN, *op.cit.*, p.65.

¹⁹³ « Beg fait référence à tout noble, prince d'une petite tribu ou communauté en opposition au khan qui dirige un plus grand domaine. Le mot est aussi appliqué à « toute position d'autorité ». Begler se rapporte aux nobles en opposition aux simples gens du peuple » (définition de T. ARNOLD, *The Encyclopaedia of Islam*, vol.1, Londres, Luzac, 1913, p. 688).

permet de définir cet ouvrage comme un *alba amicorum*¹⁹⁴. L'ouvrage contient également une représentation de la salle d'audience du palais de Constantinople (fig. 48) et de la salle de l'hippodrôme (fig. 49)¹⁹⁵. La représentation de cérémonies dans les albums de costumes est assez rare car cela implique le déroulement d'un évènement important lors de l'ambassade auquel l'étranger doit être reçu en audience par le vizir ou son représentant, le *kaymakam*¹⁹⁶.

Chez de Vos, contrairement à Wyts, les silhouettes des figures sont très peu variées. La différenciation sociale, religieuse ou ethnique se marque alors dans l'album de de Vos par la couleur qui est utilisée comme trait distinctif et par les inscriptions qui permettent d'éviter toute confusion dans l'identification¹⁹⁷.

3.1.1. La « *pompa* » ou cortège du sultan

Nous avons pu constater, dans la description des manuscrits, que le thème de la *pompa*, ou cortège du sultan, a été repris par de Vos et Wyts comme structure pour illustrer les costumes. Ce thème, absent des livres de costumes comme celui de Nicolay, était déjà figuré sur des grandes frises par Pieter Coecke van Aelst (fig. 47) ou par Domenico de Franceschi (fig. 5 a-i). Le cortège, auquel les artistes et ambassadeurs assistent, correspond, la plupart du temps, au déplacement du sultan avec sa cour à la mosquée le vendredi¹⁹⁸. L'évènement est l'occasion pour le sultan d'étaler sa richesse et sa puissance afin de susciter l'admiration chez les étrangers mais est également une opportunité pour les artistes d'observer un rituel ottoman et les costumes de ses membres¹⁹⁹. Ainsi l'observation du cortège, synonyme de pouvoir, est pour les artistes ce qu'était l'étude de la généalogie pour les humanistes, une source documentaire qui leur permet de connaître et de mieux appréhender leur adversaire.

L'ordre dans lequel doit se placer chaque membre au sein du cortège est bien entendu contrôlé et défini pour mettre en lumière la gloire et la puissance du souverain²⁰⁰.

Si le cortège du sultan est bien codifié, l'ordre varie toutefois d'une représentation à l'autre. Chez de Vos, le cortège débute par des fonctionnaires de la Porte ottomane (fig. 50) qui

¹⁹⁴ « Livre avec dédicaces de personnes rencontrées en voyage, des représentations de monuments ou des scènes de la vie quotidienne » (définition de R. BORN, *op.cit.*, p.65)

¹⁹⁵ M. GACHARD, *op.cit.*, p.335.

¹⁹⁶ F. HITZEL, *art.cit.*, p.281.

¹⁹⁷ ADEVA, *Das Kostümbuch des Lambert de Vos*, [<https://www.adeva.com/f/33/Das-Kost%C3%BCmbuch-des-Lambert-de-Vos/>], (04/08/23).

¹⁹⁸ G. RENDA, *op.cit.*, p.39.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ G. ISIKSEL, « Les méandres d'une pratique peu institutionnalisée », *art.cit.*

sont suivis par les sipahis (fig. 51)²⁰¹ et par les chiaus (fig. 52)²⁰². Suit le corps d'armée principal, les janissaires²⁰³. Vient ensuite le tour des personnalités à hautes fonctions comme les ministres (fig. 53), le moufti (fig. 54)²⁰⁴, les vizirs (fig. 55). Les membres qui suivent font partie de la garde rapprochée du sultan : les peichs (fig. 56)²⁰⁵ et les solacks (fig. 57)²⁰⁶. Arrive enfin le sultan à l'extrémité du cortège entouré de trois pages. Dans tous les cas, la place du sultan est fixe et invariable, ce qui n'est pas le cas pour les groupes qui le précèdent. Chez Wyts, par exemple, le sultan n'est pas précédé des solacks mais des peichs (fig. 59) comme c'est le cas également dans la gravure de Domenico de'Franceschi de 1563 figurant le même thème (fig. 5 i). De Vos se rapproche davantage, quant à lui, de la gravure de Pieter Coecke van Aelst, *Soliman traversant l'Hippodrome* (fig. 47), où les solacks sont identifiables devant Soliman par leur couvre-chef conique.

Il est étonnant de constater que Wyts et de Vos, qui ont passé au moins un an ensemble à Constantinople, aient délivré deux versions différentes du cortège, celle de Lambert de Vos étant de loin plus complète que celle de Wyts. Il figure, en effet, un nombre important de cavaliers qui se limite chez Wyts au chiaus (fig. 60), au sultan (fig. 45), à l'officier des récepteurs (fig. 61) et au Delly (fig. 62). Même le moufti (fig. 63) n'a pas de monture, marqueur hiérarchique²⁰⁷. La hiérarchie est, dès lors, bien mieux définie chez de Vos qui réserve le cheval aux hommes à haute fonction. La distinction est également davantage marquée par la mise en page. Un cavalier représenté seul sur une page occupe une fonction plus importante que ceux regroupés par deux ou plus. Il en va ainsi pour tous les commandants (fig. 58), le moufti (fig. 54), le premier vizir (fig. 55) et le sultan, Selim (fig. 46). L'évocation de la monture nous amène au sujet du portrait équestre du sultan.

²⁰¹ Cavaliers ordinaires de la Porte (L. DE VOS, *Album de costumes*, 1574, p.5.)

²⁰² Officier qui se charge d'écarter la foule pour faire place au sultan (ANONYME, *Solyman the Magnificent going to Mosque*, *op.cit.*, p.3).

²⁰³ « Principal corps de troupe de l'Empire ottoman créée dans la seconde moitié du XIV^e siècle sous Murad I^{er}. Les janissaires sont recrutés parmi les prisonniers de guerre ou dans les familles chrétiennes. L'Agha est le commandant de ce corps d'armée » (définition de UNIVERSALIS, *Janissaires*, [<https://www.universalis.fr/encyclopedie/janissaires/>], (04/08/23)).

²⁰⁴ « interprète officiel du droit canonique musulman » (définition de LAROUSSE, *Mufti*, [<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mufti/53117>], (10/08/23)).

²⁰⁵ « Choisi parmi les soldats pour s'occuper du sultan » (définition de ANONYME, *Solyman the Magnificent going to Mosque*, *op.cit.*, p.3).

²⁰⁶ « Gardes du corps du sultan ou archers (sont plus de 300) » (définition de *Ibid.*).

²⁰⁷ Ch. DE MERINDOL, « Le prince et son cortège. La théâtralisation des signes du pouvoir à la fin du Moyen-Age », dans *Société des historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur public*, 1992.

3.1.2. *Le portrait équestre du sultan*

Dans le cortège, l'emplacement du sultan Selim II au bout de la file et sa représentation sur une monture seul sur une page, lui confèrent une position d'autorité et de pouvoir non négligeable. Outre ces aspects, l'ornementation du harnachement du cheval, le costume du sultan et sa position sont d'autres éléments qui symbolisent son statut de sultan.

3.1.3. *La monture impériale*

La monture a toute son importance dans l'expression du pouvoir impérial. Depuis l'Antiquité, le cheval est un symbole de pouvoir et de puissance²⁰⁸. Dans un cortège, c'est également la monture qui permet de distinguer les différents membres de la hiérarchie. Chez Wyts (fig. 45), elle est munie d'un tapis de selle orné et d'un harnachement complexe dans les mêmes tons roses-rouges que le caftan de Selim II. Le harnachement est orné en son milieu par un motif de poitrail duquel pend une floche. Le tout semble serti de pierreries. Chez de Vos (fig. 46), l'équipement du cheval est beaucoup moins complexe que celui de Wyts mais est traité avec plus de finesse : le harnais doré est pourvu d'une plaque frontale sertie d'une pierre en son centre. Le harnais est également doté d'un collier dont les pierres se distinguent clairement. Le collier fait écho au harnachement qui se compose exclusivement de pierres. La housse de selle rose est finement brodée de fils dorés.

Dans la culture ottomane, le cheval impérial est généralement doté d'un harnais qui, au lieu d'être en cuir, comme c'est le cas en Europe, est composé de tissus de velours ou de satin, brodés de fils d'argent et finement tissés ce qui semble être le cas chez Wyts et de Vos²⁰⁹. Le harnais peut aussi comporter un harnais frontal lors de parades et est alors orné d'une plume d'aigrette ou d'une plaque argentée incrustée qui fait écho à la plaque de poitrail présente chez de Vos²¹⁰. Dans le cas de Selim II chez Wyts (fig. 45) et de Vos (fig. 46), la plume d'aigrette ou la plaque argentée sont absentes et le harnais frontal est simplement incrusté de pierreries.

Ensuite, dans le costume équestre ottoman, le harnais peut être complété d'un collier de poitrail orné, placé sous la gorge ou d'une queue de cheval pendante décorée, le *wunschuk*, héritée de la tradition turco-persane (fig. 64)²¹¹. Cet élément décoratif se retrouve effectivement dans les miniatures ottomanes comme celle de Al-Din Muhammad Al-Yazdi de

²⁰⁸ A. FEMELAT, « Des chevaux réels et un cheval idéal : naturalisme et idéalisation des chevaux des portraits équestres italiens des Trecento et Quattrocento », dans *In Situ*, 27, 2015, p.2.

²⁰⁹ O. BOUQUET, « Un grand vizir dans son palais », dans *Turcica : revue d'études turques*, 51, 2020, p.183.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*, p.184.

1581 qui représente un sultan ottoman sur sa monture (fig. 65). Chez Wyts et de Vos (fig. 45 et 46), la monture de Selim II est bien munie d'un collier de poitrail mais ne porte pas la queue décorative. Cependant, celle-ci est reprise pour un des seuls cavaliers de l'album de Wyts : le chiaus (fig. 60). Une belle queue blanche pend effectivement de sa gorge alors que dans les miniatures ottomanes, c'est généralement le sultan ou les vizirs qui portent cet attribut²¹². La floche qui pend du pendentif de poitrail de la monture de Selim chez Wyts (fig. 45) ne semble pas, quant à elle, faire partie de l'attirail équestre ottoman traditionnel.

Ensuite, la bride ottomane est simple parfois gravée d'argent, émaillée ou incrustée de pierres précieuses à l'instar des portraits de Wyts et de Vos.

Enfin, la selle est l'élément de l'équipement où s'exprime toute l'ostentation du souverain²¹³. Chez Selim de Wyts (fig. 45) et de Vos (fig. 46), la selle est ornée et possède également de belles finitions brodées même si celles-ci sont plus fines chez de Vos. Chez Wyts, la housse de selle de Selim permet ainsi de le distinguer hiérarchiquement du chiaus (fig. 60), dont la housse est simplement monochrome. En conséquence, la distinction entre la figure du sultan et le chiaus se fait en observant l'ornement de l'équipement.

Il semble donc de manière générale que Lambert de Vos et Lambert Wyts respectent l'attirail équestre ottoman mais omettent tout de même des attributs impériaux caractéristiques comme la queue de cheval. Le style épuré de l'équipement ottoman est parfaitement rendu par ces artistes d'ambassadeurs contrairement à d'autres artistes du Nord traitant le même sujet. Balthazar Jenichen, artiste allemand, a également représenté Selim II à cheval (fig. 66) mais, à la différence de Vos et Wyts, ne s'est pas rendu à Constantinople. La gravure date de 1569 et est copiée ou inspirée d'une peinture perdue de Rochus von Czwizen qui s'était rendu à Istanbul lors de la signature du traité de paix entre les Habsbourg et les Ottomans en 1568²¹⁴. Le reste du contexte de production n'est pas connu.

Le cheval de Selim II par Jenichen est doté d'un harnachement richement décoré dont le tissu est assez large. Sa tête est coiffée d'une sorte de houppette qui redresse une partie de la crinière. Le harnais et les larges rênes sont décorés de pierreries. Le licol est orné d'une pierre en son centre d'où est accrochée une queue de cheval. La croupière est également ornée de pierreries. Plusieurs dissonances s'observent dans cette gravure comme l'épaisseur de la bride et du harnachement, qui s'oppose à la finesse ottomane ; la queue de cheval qui pend au bijou

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*, p.185.

²¹⁴ G. NECIPOGLU, «A period of transition», *op.cit.*, p.206.

de poitrail et non à la gorge ; le tapis de selle qui est remplacé par une croupière²¹⁵. La monture est, dans ce cas, entièrement occidentalisee selon le goût local allemand dont le style est analogue à la série de gravures sur le *Cortège triomphal de l'empereur Maximilien Ier* réalisée par Hans Burgkmair sur un modèle de Albrecht Dürer entre 1512 et 1519 (fig. 67 et 68) ou encore à la gravure de Soliman d'Hopfer, artiste allemand, datant du début du XVI^e siècle (fig.69)²¹⁶. Le faste se traduit par les mêmes éléments formels observés dans la gravure de Jenichen, à savoir la croupière pour les trois porteurs de bannières (fig. 68) ou encore les larges brides ornées. Une autre gravure allemande représentant Soliman de Hans Sebald Beham de 1530 (fig. 70) démontre que les gravures en milieu allemand, ayant pour sujet le sultan, sont loin de respecter l'attirail équestre ottoman. En effet, on y retrouve à nouveau des floches, des motifs à croisillons, qui sont des motifs locaux allemands, et un large harnachement²¹⁷.

3.1.4. *Le costume du sultan*

Après l'équipement du cheval, le costume et les attributs du sultan sont, bien entendu, des éléments fondamentaux pour identifier sa position. Le costume, dans l'Empire ottoman, a une importance capitale car, d'une part, il représente un élément du pouvoir et, d'autre part, il permet de distinguer les identités culturelles des différentes populations et classes sociales²¹⁸. L'analyse, comme pour l'équipement du cheval, s'articule selon une même perspective comparative avec des sources ottomanes et locales allemandes afin de relever la justesse ou non de l'interprétation du costume impérial ottoman par les artistes occidentaux.

Selim II par Wyts (fig. 45) est habillé d'un caftan rose en aplat de couleurs orné de motifs en rinceaux et cintré par une ceinture en tissus vert. Il porte par-dessus une pelisse à manches trois-quarts ornée des mêmes motifs que le caftan et doublée de fourrure. Le turban est blanc et se termine par un nœud au sommet surmonté du gland rouge. Les babouches sont de couleur rose.

Chez de Vos (fig. 46), Selim II porte un caftan rouge avec des motifs en lignes parallèles et serré à la taille d'une ceinture bleue comme les babouches. Sous le caftan, on peut distinguer les manches mauves ornées de dorures d'un autre vêtement. La pelisse à manches courtes,

²¹⁵ G. MESSLING, *op.cit.*, p.181.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ S. ARCA, « Parures et vêtements de Topkapi : de l'apparat à la relique », dans *A la cour du Grand Turc. Caftans du palais de Topkapi*, catalogue d'exposition, Paris, Louvre, du 11 octobre au 18 janvier 2010, Paris, Musée du Louvre, p.24.

doublée de fourrure, est d'un bleu-mauve argenté avec des motifs dorés en rinceaux. Le turban est identique à celui de Wyts.

La miniature d'un artiste ottoman dépeignant Soliman sur sa monture entre 1560 et 1566 (fig. 71) nous permet de visualiser le costume traditionnel du sultan qui se compose principalement de trois pièces : une robe longue (*entarii*) ; le caftan (*dolama*), tunique ou robe longue sans col à manches longues ou trois-quarts et boutonnée de haut en bas avec une ceinture nouée à la taille ; et la pelisse (*ferace*), un large et long manteau souvent doublé de fourrure avec des manches courtes et larges²¹⁹. Chez Wyts (fig. 45), Selim II ne porte pas la robe longue mais seulement le caftan et la pelisse contrairement à la version de de Vos (fig. 46) où la robe longue mauve est visible en-dessous du caftan. Les fourrures utilisées pour la doublure de la pelisse sont l'hermine, la martre, le renard blanc, le petit-gris blanc ou noir, la zibeline ou encore le renard noir qui était réservé aux sultans²²⁰. Chez Wyts et de Vos, la pelisse est bien doublée de fourrure mais il est difficile d'identifier de quel type de fourrure il s'agit.

En ce qui concerne l'ornement du costume, les motifs floraux sont normalement dominants dans l'art du textile ou de la céramique et s'organisent en lignes ondulantes parallèles²²¹. Les motifs du caftan de Selim II par Wyts, bien que très abstraits voire grossiers, peuvent toutefois se rapprocher d'un caftan de la même période conservé au musée Topkapi qui présente ces mêmes motifs floraux entremêlés (fig. 72). Chez de Vos, le costume du sultan peut être comparé à la miniature de Nigârî réalisée dans les années 1570 (fig. 19). Les mêmes tonalités de couleurs sont utilisées, à savoir le rouge pour le caftan aux manches trois-quarts, le vert ou bleu pour la ceinture et les tons jaunes et bleus pour la pelisse. Au lieu des motifs floraux, le caftan est orné de lignes ondulées parallèles similaires chez de Vos. Ce motif, semblable à des rayures de tigres, n'a d'autre signification que la force²²². Les motifs de la pelisse sont plus complexes à identifier mais reprennent cette inspiration florale dans une structure en alvéole également visible chez Nigârî.

Ensuite, dans la miniature représentant Soliman (fig. 71), le turban est blanc et est surmonté d'un gland noir et d'une plume d'aigrette, symbole de sa souveraineté, absente chez Wyts (fig. 45) et de Vos (fig. 46)²²³. Par ailleurs, chez de Vos, il est étonnant de remarquer que

²¹⁹ F. GEORGEON, N. VATIN et G. VEINSTEIN (dir.), *op.cit.*, p.1202.

²²⁰ *Ibid.*, p.1202.

²²¹ A. R. TRUONG, *A la cour du Grand Turc : caftans du palais de Topkapi*, 01/10/2009, [<http://www.alaintruong.com/archives/2009/11/01/15637418.html>], (04/08/23).

²²² *Ibid.*

²²³ G. GUILLAUME, « Chronique. Soliman-le-Magnifique, l'apogée de la peinture turque et Ivan Stchoukine », dans *Arts asiatiques*, t.26, 1973, p.275.

tous les dignitaires de la cour, comme le préfet de la ville (fig. 50), les ministres (fig. 53) et autres, portent le même turban. Le turban est un élément crucial dans la culture ottomane. En effet, il existe toute une réglementation concernant la forme, la couleur et le mode d'emploi du turban depuis Mehmet II²²⁴. L'observation des miniatures de Nakkas Osman pour le *Şema'ilname* de Lokman démontre, en effet, qu'aucun turban n'est traité de la même manière : le turban de Murad (fig. 40) a une forme bicorne avec un gland similaire à celui du sultan Bayezid I (fig. 41). Les turbans de Soliman (fig. 42) et de Selim II (fig. 43) sont assez proches tout en demeurant différents : celui de Soliman est plus allongé que celui de Selim mais les nœuds sont similaires. De plus, les miniatures d'Osman démontrent que le turban du sultan est toujours distinctif par rapport à celui des membres de sa cour. Cette constatation se confirme si on observe la miniature qui dépeint l'ascension de Mehmet II au trône où l'enroulage du tissu est largement différent de celui de ses dignitaires (fig. 73). Dans une autre miniature d'Osman figurant le prince hongrois, *Zsigismund Janos aux pieds de Soliman* (fig. 74), le turban du sultan est ici identique par sa forme aux autres mais se différencie de ceux-ci par le port de l'aigrette, attribut impérial. Cette distinction entre turbans, toujours présente dans les miniatures ottomanes que ce soit par la forme ou les attributs, est donc moindre dans le cas de de Vos. Le turban y est généralisé, voir stéréotypé, perdant ainsi toute sa symbolique. Il est d'ailleurs curieux que l'aigrette ne figure sur aucune des représentations de sultans par des voyageurs occidentaux, attribut impérial ottoman par excellence. Cet élément démontre déjà une certaine méconnaissance, voire négligence, de la culture ottomane.

Les babouches sont également à prendre en considération pour leur couleur. En effet, les couleurs dans l'Empire ottoman revêtent une symbolique indiquant généralement le statut ou la religion de celui qui les porte. Par exemple, les babouches des non-musulmans sont rouges, noires ou mauves, alors que le jaune est réservé aux musulmans²²⁵. Il n'est donc pas étonnant de retrouver des babouches de couleur jaune dans la miniature figurant Soliman (fig. 71). En revanche, celles de Selim II chez Wyts (fig. 45) sont roses et sont bleues chez de Vos (fig. 46) au lieu d'être jaunes. De ce fait, Wyts et de Vos ne semblaient pas informés de ce code couleur pourtant primordial dans la distinction des différents groupes sociaux de la ville de Constantinople.

Enfin, le sultan, dans les cortèges, est généralement représenté avec ses armes ou au moins avec son sabre comme en témoigne la miniature ottomane d'Al-Din Muhammad

²²⁴ F. GEORGEON, N. VATIN et G. VEINSTEIN (dir.), *op.cit.*, p.309.

²²⁵ *Ibid.*, p.1202.

(fig. 65). Or, ce n'est pas le cas chez Wyts (fig. 45) où Selim II est dépourvu de tout attribut guerrier. Le chiaus (fig. 60), quant à lui, porte son sabre, qui dépasse du caftan, et sa masse d'arme (ou *busdigan*)²²⁶. Contrairement à Wyts, de Vos munit Selim II (fig. 46) d'un *busdigan*, dont la tête dépasse de la jambe de Selim, et d'un sabre, dont la pointe du fourreau dépasse du caftan.

Il s'avère, dès lors, que l'adéquation du portrait sultanal par Wyts est limitée. Le caftan et la pelisse sont conformes au costume ottoman traditionnel mais le choix aléatoire des couleurs et l'absence d'attributs de pouvoir, comme l'aigrette ou les armes, éloignent le portrait des représentations conventionnelles du sultan dans le cortège. De Vos reproduit la même erreur au niveau des couleurs et de l'absence de l'aigrette mais est davantage conforme à la tradition ottomane en figurant les armes.

Toutefois, les erreurs ou les omissions de de Vos et Wyts sont à relativiser si l'on reconsidère la gravure de Jenichen pour le costume (fig. 66). En effet, dans ce cas-ci, l'artiste, comme pour le harnachement du cheval, a pris des libertés en choisissant les croisillons, motif typiquement allemand, pour orner le caftan²²⁷. L'occidentalisation du portrait de Selim est poussée à l'extrême par l'ajout d'éperons, élément purement occidental²²⁸. Chez Hans Sebald Beham (fig. 70), Soliman porte une large et longue plume qui tombe du sommet de son turban, élément inadéquat dans la représentation d'un sultan.

3.1.5. *Physionomie et spectateur*

Enfin, l'identité du sultan s'exprime également à travers sa physionomie et sa relation avec le spectateur.

Chez Wyts (fig. 45), le sultan est tourné vers le spectateur qu'il fixe directement de ses yeux bleus. La physionomie du sultan est conforme à ce qui a déjà pu être étudié à savoir un homme d'une certaine corpulence, avec un nez aquilin, une barbe brune et des moustaches tombantes légèrement plus claires. Ce portrait physionomique de Selim II correspond en tout point à la description qu'en a fait Wyts dans sa préface : « il est homme grand, groz, eaigé de environ quarante-six ans. Il porte sa barbe taillée à l'espagnole, de poil noir, et avecq deux longues bigottes de couleur blondt. Il at une fière mine, avec les yeux de travers, le visage rouge

²²⁶ « Grande massue portée lors des parades » (définition de l'ENCYCLOPEDIE FRANCAISE, *Busdigan*, [<https://www.encyclopedie.fr/definition/busdigan>], (04/08/23)).

²²⁷ G. MESSLING, *op.cit.*, p.181.

²²⁸ *Ibid.*

d'ung ivroigne comme il est »²²⁹. Ces caractéristiques physiques permettent ainsi de l'identifier parmi les autres membres du cortège. La physionomie de Selim II décrite par Wyts est également reproduite chez de Vos (fig. 46) dont le portrait est fort similaire à celui de son compatriote. Cela s'explique par le fait que les deux artistes ont vu le sultan de près lors des audiences qui leurs étaient accordées à leur arrivée et à leur départ de Constantinople. Le sultan y est ainsi dépeint en toute objectivité dans une attitude digne sans être stéréotypé ou caricaturé.

En outre, les albums de costumes s'opposent aux livres de costumes par l'individualisation physionomique de la figure sultana. En effet, les livres de costumes utilisent généralement des modèles génériques afin de mettre l'accent sur le costume²³⁰. Les livres de costumes de Hans Weigel (fig. 75)²³¹ et Abraham de Bruyn (fig. 76)²³² comportent également chacun un portrait de Selim II mais sa physionomie s'écarte drastiquement des témoignages visuels. Dans ces cas-ci, ce n'est pas tant l'identité du sultan qui importe mais son statut qui doit être facilement identifiable par le costume. Cesare Vecellio, par exemple, dans son *Habiti antichi* publié à Venise en 1564, présente une figure générique du sultan (fig. 77) sans qu'elle ne renvoie à un souverain en particulier.

Enfin, Wyts comme de Vos, figurent Selim II fixant le spectateur. Cette pose n'est pas courante dans les cortèges de sultans comme le démontrent les cortèges de Soliman de Pieter Coecke van Aelst (fig. 47) et de Domenico de'Franceschi (fig. 5 i). Dans les deux cas, Soliman est figuré de profil. Il en va de même pour tous les autres portraits équestres du sultan que ce soient ceux d'Hopfer (fig. 69) ou de Hans Sebald Beham (fig. 70). Enfin, le contact visuel instauré par Wyts et de Vos entre le spectateur et Selim II renforce la position de supériorité du sultan et actualise l'image. Chez Wyts et de Vos, Selim II est d'ailleurs le seul admoniteur.

3.2. Conclusion

En conclusion, les albums de Lambert Wyts et Lambert de Vos s'inscrivent bien dans une continuité avec les livres de costumes par cette démarche documentaire liée aux ambassades débutées sous Soliman. Le but de ces albums est donc de s'informer sur les membres de la cour ottomane, sur leur position dans celle-ci à travers la mise en scène du cortège, sur les coutumes et bien entendu sur le costume, reflet de l'identité et de l'altérité.

²²⁹ G. GACHARD, *op.cit.*, p.332.

²³⁰ B. WILSON, *op.cit.*, p.186.

²³¹ H. WEIGEL, *Trachtenbuch*, Ulm, 1577.

²³² A. DE BRUYN, *Omnium poene*, Anvers, 1581.

Toutefois, malgré la présence de ces artistes sur place et leur accès direct à la culture ottomane, des erreurs ou des omissions dans le portrait sultanal n'ont pu être évitées. Celles-ci se situaient surtout au niveau des couleurs utilisées et des attributs de pouvoir aussi bien dans l'équipement du cheval que du sultan. On ne peut toutefois pas parler ici d'occidentalisation comme c'était le cas pour la gravure de Balthazar Jenichen.

Ensuite, il a pu être démontré que l'apparition du genre de l'album de costumes à l'aquarelle a également créé une rupture quant à la représentation de l'Autre. De fait, les comparaisons avec des gravures allemandes représentant Soliman et Selim ont permis de constater que ces artistes, qui n'avaient pas fait le voyage à Constantinople, ne figuraient pas les sultans de manière objective. En effet, l'influence du style local transparaisait davantage. Ainsi, le contexte diplomatique entre les Empires des Habsbourg et des Ottomans a permis l'émergence d'un genre pictural plus scientifique dans l'approche de la culture ottomane.

Enfin, les albums de costumes à l'aquarelle diffèrent des études de costumes antérieures par l'individualité que les artistes donnent au sultan.

Chapitre 4. Selim II entre étude de costumes et symbolisme

La série de figures ottomanes de Ligozzi est considérée comme un *unicum* dans l'histoire de l'art par sa combinaison d'études de costumes et d'animaux. Outre l'intérêt pour l'étude du costume impérial ottoman de Selim II (fig. 78), l'étude se focalise également sur la dimension symbolique suscitée par le dragon aux côtés du sultan qui a engendré de grandes interrogations dans les études de chercheurs. En outre, la question de la datation n'est pas encore résolue avec certitude aujourd'hui. La présente étude tentera, dès lors, de donner des éléments de réponses à cette question qui permettra de mieux recontextualiser l'œuvre. L'établissement du contexte éclairera, en conséquence, le rapport qu'entretient le dragon avec Selim II. Les hypothèses avancées sur la datation se baseront au préalable sur la détermination du ou des modèles utilisés pour la réalisation du portrait de Selim II qui permettront de situer l'œuvre dans le temps.

Comme pour le chapitre précédent, le portrait de Selim II par Ligozzi sera comparé avec des miniatures ottomanes et des gravures occidentales, notamment celle de Nicolo Nelli (fig. 7), pour l'étude stricte du costume. Nous pourrons ainsi relever en quoi Ligozzi s'inscrit dans une certaine continuité par rapport aux autres études de costumes, mais aussi en quoi il apporte des éléments nouveaux à l'instar de Wyts et de Vos.

4.1. La série de Jacopo Ligozzi

Jacopo Ligozzi est un peintre de Vérone qui a travaillé pour la cour des Habsbourg et l'empereur d'Autriche et qui a ensuite été appelé à travailler en 1576 pour le grand-duc Francesco de' Medici²³³. Il est surtout connu pour avoir produit une série de dessins figurant des Turcs quelques années après la bataille de Lépante de 1571²³⁴. Le contexte de création de cette série est incertain et le commanditaire n'est pas connu²³⁵. Elle se compose d'environ trente peintures *a tempera* de Turcs associés à des animaux dont le moufti avec un monstre (fig. 81), Soliman avec une chèvre (fig. 80) et Selim II avec le dragon (fig. 78). Vingt-neuf sont connues aujourd'hui dont vingt se trouvent au Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli

²³³ TRECCANI, *Ligozzi, Jacopo*, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-ligozzi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-ligozzi_(Dizionario-Biografico)/)], (04/08/23).

²³⁴ J.-E. SCHNAPP, « Figures du pouvoir ottoman et Apocalypse au XVI^e siècle. Les dessins de Jacopo Ligozzi », dans *Cahiers d'études italiennes*, 27, 2018, p.1.

²³⁵ SOTHEBY'S, *Old Master Drawings. Lot 10*, [<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2009/old-master-drawings-109640/lot.10.html>], (04/08/23).

Uffizi de Florence²³⁶. Le reste est dispersé dans des collections privées ou publiques²³⁷. La datation de ces dessins n'est pas établie avec certitude : la plupart des chercheurs optent pour les années 1576 à 1580 alors qu'Anna Omodeo les situe avant 1577 et William Kynan-Wilson avance les années 1580²³⁸.

Ligozzi représente Selim II (fig. 78) en pied habillé d'un caftan à manches trois-quarts dans les tons rouges-oranges orné de motifs en rinceaux et dont les manches en velours bordeaux de la robe longue dépassent. Il porte par-dessus une pelisse de couleur rose, aux mêmes motifs que le caftan, doublée d'une fourrure d'hermine. Le turban est surmonté d'un gland rouge avec une plume. Ses pieds sont visibles et arborent des babouches de la même couleur que son caftan. Selim semble tenir un mouchoir dans sa main gauche mais son identification n'est pas claire car il pourrait facilement être confondu avec une ceinture blanche. L'élément notoire est le dragon représenté à l'arrière-plan.

La confrontation avec une œuvre postérieure permettra d'éclaircir le doute iconographique du mouchoir. Quelques années après Ligozzi, Johannes Löwenklau, humaniste allemand, réalise, vers 1586, un album sur les figures des empereurs turcs avec les mœurs et les coutumes de l'Empire ottoman, le *Figurae calamo exaratae variorum Turcarum imperatorum, capitaneorum etc. imagines, deinde habitus, ludos, caerimonias etc. rapraesentates*²³⁹. Cet ouvrage est conservé à L'Osterreichische Nationalbibliothek à Vienne et comporte des aquarelles de portraits de la dynastie ottomane, de cérémonies, de processions, de mœurs et de coutumes ou encore d'architecture²⁴⁰. Le portrait de Selim II (fig. 79) figure dans la série de portraits de sultans et permet de mieux identifier les attributs du portrait de Selim II par Ligozzi. Le portrait de Löwenklau est une parfaite combinaison entre une source iconographique italienne, Ligozzi, et flamande avec Lambert de Vos. En effet, Löwenklau reprend de de Vos ou Wyts (fig. 46 et 45), le portrait de Selim II avec le turban compris, tandis que le costume provient directement de Ligozzi. La seule variante observée par rapport à Ligozzi, excepté les couleurs ou la position des mains, est le mouchoir qui est mieux identifiable chez Löwenklau. Il pourrait ainsi s'agir ici d'une réinterprétation de l'artiste ou d'une accentuation formelle afin

²³⁶ Ch. G. MORANDI, *op.cit.*, p.26.

²³⁷ SOTHEBY'S, *art.cit.*

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ M.-P. BURTIN, « Un apôtre de tolérance : l'humaniste allemand Johannes Löwenklau, dit Leunclavius (1541-1593) », dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t.52, n°3, 1990, p.561.

²⁴⁰ J. LOWENKLAU, *Figurae calamo exaratae variorum Turcarum imperatorum, capitaneorum etc. imagines, deinde habitus, ludos, caerimonias*, entre 1586 et 1599.

de mettre davantage en évidence l'attribut impérial. Cette perspective exclut l'identification iconographique de Joël Elie Schnapp qui avait déterminé l'attribut de Selim II comme étant un poignard chez Ligozzi²⁴¹.

4.1.1. *Le costume et attributs impériaux*

En conséquence, Ligozzi présente Selim II avec deux attributs impériaux notables : la plume d'aigrette et le mouchoir, tous deux absents chez Lambert Wyts et Lambert de Vos.

Le mouchoir est un attribut de pouvoir qui se retrouve avant tout dans l'iconographie ottomane comme dans la miniature de *Mehmed II humant une rose* de Nakkas Sinan Bey (fig. 39) ou dans les représentations de sultans par l'artiste Nakkas Osman qui a illustré l'ouvrage de Lokamn, le *Sema'ilname* (fig. 40 et 41). Selim II a également été représenté avec un mouchoir dans l'iconographie ottomane aussi bien par Nigârî (fig. 19) que par Nakkas Osman (fig. 43). On peut donc avancer, sans certitude, qu'il s'agit bien d'un mouchoir dans le portrait de Ligozzi.

En outre, le turban est coiffé d'une plume d'aigrette, qui est un attribut impérial, certes, mais qui doit être utilisée seulement dans un contexte particulier. De fait, dans l'iconographie ottomane, le sultan qui porte la plume d'aigrette est désigné comme étant le sultan régnant²⁴². Par exemple, dans la série de portraits de la dynastie ottomane par Nakkas Osman, seul Murad III (fig. 44) porte la plume car il était le sultan régnant au moment de la réalisation de l'ouvrage. Or, chez Ligozzi, la plume est non seulement portée par Selim II mais aussi par Soliman (fig. 80) ce qui fait perdre tout le sens symbolique de cet attribut. Soliman n'était plus sultan depuis quelques années et Selim II était déjà décédé quelques années avant la production de la série Ligozzi comme il va être démontré. Ainsi, l'usage de la plume d'aigrette dans le cas de Ligozzi est hors-contexte étant donné que Selim II ne régnait plus à ce moment.

Néanmoins, Ligozzi n'est pas le seul à reprendre cet attribut impérial dans l'iconographie du sultan. Cesare Vecellio publie à Venise en 1564 le livre de costumes *Habiti antichi* qui comprend une représentation générique du Grand Sultan (fig. 77). Celui-ci est représenté avec ses attributs de pouvoir dont la plume d'aigrette. La plume d'aigrette est donc considérée en Occident comme un attribut spécifique du sultan sans tenir compte de sa signification et des modifications iconographiques que cela peut entraîner. Les autres attributs que Vecellio représentent sont le sceptre et le sabre, tous deux absents dans le portrait de

²⁴¹ J. E. SCHNAPP, *art.cit.*, p.4.

²⁴² S. BAGCI, F. CAGMAN, G. RENDA et Z. TANINDI, *op.cit.* p.132.

Selim II par Ligozzi. En revanche, Soliman (fig. 80) est représenté avec ce sceptre. Le sabre est bien un attribut impérial, comme l'ont démontré les miniatures ottomanes, mais le sceptre est, quant à lui, un attribut occidental²⁴³. Ligozzi n'est pas le premier artiste à figurer cet attribut que Nicolo Nelli (fig. 7) et Domenico de'Franceschi (fig. 5 i) ont repris avant lui. Nous pouvons, dès lors, avancer une hypothèse. Il semblerait qu'il y ait une confusion chez les artistes n'ayant pas fait le voyage à Constantinople entre le sceptre et la masse d'arme, arme dont l'aspect est fort similaire à celui du sceptre. Ainsi, Ligozzi, dans la représentation du sultan, effectue les mêmes erreurs que d'autres artistes avant et après lui.

Enfin, dans l'ensemble, le costume par Ligozzi est tout à fait conforme au costume impérial ottoman traditionnel composé de la robe longue, du caftan et de la pelisse doublée, dans ce cas-ci, de fourrure d'hermine. Toutefois, certains éléments dénotent. Les babouches, comme chez Wyts (fig. 45), sont roses ce qui n'est pas conforme au code couleur chez les musulmans. D'autres éléments sont également similaires entre Wyts et Ligozzi ce qui nous amène à la question du modèle et de la datation.

4.1.2. *La datation*

La datation de cette série est encore aujourd'hui sujet à débat. Des chercheurs comme Ulrike Ilg ou Anna Forlani la situe entre 1577 et 1580 et d'autres, comme Anna Omodeo, soutiennent que la série a été produite avant 1577 soit avant l'arrivée de Ligozzi à la cour de Francesco de'Medici à Florence.

La thèse avancée par Ilge est que Francesco de'Medici, après avoir été invité par Murad III à Constantinople, a voulu s'informer sur l'Empire ottoman en récoltant des informations sur l'organisation de l'Empire avec ses dignitaires, ses figures politiques et ses corps militaires²⁴⁴. Il aurait donc passé la commande à Ligozzi de cette fameuse série de dessins. Toutefois, il n'existe aucune trace de cette potentielle commande. Anna Omodeo avance que cette série aurait été réalisée comme pièce de démonstration par Ligozzi pour être engagé en tant que dessinateur scientifique à la cour de Francesco de'Medici²⁴⁵.

C'est également la thèse que nous soutenons en proposant que Ligozzi ait repris le portrait équestre du sultan de Wyts comme modèle (fig. 45), ce qui n'avait encore jamais été proposé auparavant. En effet, en 1965, Anna Omodeo rapproche les dessins de Ligozzi avec les

²⁴³ *Ibid.*, p.282.

²⁴⁴ U. ILG, «Visiting the «Serraglio del Gran Signore» Medici Diplomacy and cross cultural contact at the Time of Grand Duke Francesco I», dans *The Medici and the Levant. Interlacing Cultures from Florence to the Easter Mediterranean (1532-1743)*, 2016, p.89.

²⁴⁵ A. OMODEO (dir.), *Mostra di stampe popolari venete del'500*, Florence, Leo. S. Olschki, 1965, pp.48-49.

gravures de Nicolas de Nicolay dans *Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales*²⁴⁶. En revanche, Haydn Williams démontre que les sources doivent être multiples étant donné l'écart de ressemblance entre certains dessins de Ligozzi et Nicolay. L'auteur propose le livre de costumes *Habiti antichi* de Cesare Vecellio (fig. 77) comme source première d'inspiration de l'artiste²⁴⁷. Hans Weigel (fig. 75) et Abraham de Bruyn (fig. 76) sont également cités.

Néanmoins, notre hypothèse se vérifie par la comparaison de Selim II entre Ligozzi (fig. 78) et Wyts (fig. 45). De prime abord, les deux portraits semblent assez opposés mais on peut observer la reprise de la même gamme de couleurs, même si elles sont inversées chez Ligozzi, ou des similitudes au niveau du visage. Ligozzi a également reproduit la même couleur rose-rouge pour les babouches. L'orientation du visage est similaire, de trois-quarts vers la droite dans les deux cas, et les deux figures fixent le spectateur de leur regard bleu. La même expression de douceur peut être relevée avec les paupières supérieures bien définies et les sourcils droits voire légèrement relevés. Le nez et le placement de certaines rides au coin de l'œil sont également identiques. Même le bouton sur la joue gauche a été reproduit par Ligozzi. L'individualité du sultan mise en place par les albums de costumes à l'aquarelle se retrouve ainsi dans le portrait de Selim II par Ligozzi en opposition à celui de Soliman (fig. 80) dont les traits sont purement fictifs. Néanmoins, des dissemblances peuvent s'observer entre Wyts et Ligozzi comme la moustache retroussée chez Ligozzi, semblable à celle de Nicolo Nelli (fig. 7) pour le portrait de Selim en 1569, mais aussi la couleur de la barbe dont la blondeur est plus marquée chez Ligozzi.

La reprise du modèle n'est donc pas totale mais suffisante pour appuyer notre hypothèse. Un élément qui pourrait également confirmer l'influence de Wyts sur Ligozzi est l'attention portée aux inscriptions identifiant les personnages des dessins et en particulier celle du moufti (fig. 81). L'ajout textuel définit Selim II comme le « pape des Turcs ». Chez Wyts, la même dénomination est appliquée pour le moufti (fig. 63). Cette dénomination rarissime et son origine ont fort été interrogées par les chercheurs²⁴⁸. Anna Forlani cherche l'origine de cette appellation dans le *De origine Imperii Turcorum* de Bartolomeo Georgievitz publié en 1562 où le moufti est défini comme l'autorité suprême des Turcs tout comme le pape pour les chrétiens²⁴⁹ ; Schnapp fait le lien avec un texte de Annius Viterbe (1480), *De futuris Christianorum Triumphis*

²⁴⁶ H. WILLIAMS, « Additional Printed Sources for Ligozzi's Series of Figures of the Ottoman Empire », dans *Master Drawings*, 51, n°2, 2013, p.195.

²⁴⁷ *Ibid.*, p.196.

²⁴⁸ J. E. SCHNAPP, *art.cit.*, p.5.

²⁴⁹ *Ibid.*, p.6.

in Saracenos et Turcos, où la même appellation est utilisée pour désigner le sultan²⁵⁰. Ces hypothèses sur l'origine de l'expression ne sont, bien entendu, pas à rejeter mais le choix de cette appellation par Ligozzi pour le moufti et non pour le sultan (comme c'est généralement le cas) tient sans doute de la consultation de l'ouvrage de Wyts.

Enfin, notre hypothèse sur le modèle concorde parfaitement avec la proposition de datation d'Anna Omodeo qui situait l'œuvre avant le départ de Ligozzi pour Florence en 1577. En effet, étant donné que l'album est un manuscrit, Ligozzi a dû trouver un moyen pour se procurer une copie parmi les nombreuses produites ou en consultant l'original²⁵¹. Étant donné que l'artiste a travaillé pour la cour des Habsbourg, l'accessibilité à l'ouvrage de Wyts est donc envisageable et cela implique que Ligozzi ait réalisé la série avant son départ à Florence en 1577.

Ainsi, la série de Ligozzi aurait été réalisée deux ou trois ans après la mort de Selim II et cinq ou six ans après la bataille de Lépante. Le contexte de production ayant été établi, nous pouvons, à présent, aborder la dimension symbolique apportée par l'insertion d'animaux.

4.1.3. *Le symbolisme chez Ligozzi*

L'ajout d'animaux par l'artiste est également un motif qui a été largement étudié par les chercheurs. Joël Elie Schnapp insiste sur la valeur apocalyptique de ces dessins et spécialement pour ceux représentant Selim II avec le dragon (fig. 78), le moufti avec un monstre (fig. 81) et Soliman avec une chèvre (fig. 80)²⁵². En dehors de ces trois figures, l'ajout d'animaux, pour la plupart domestiques, s'inscrit dans cet esprit documentaire et scientifique où le costume et la zoologie se confondent en lien avec l'activité de peintre naturaliste de Ligozzi²⁵³. Beaucoup d'artistes produisant des livres de costumes réalisaient d'ailleurs des illustrations scientifiques traditionnelles comme Abraham de Bruyn²⁵⁴. En effet, la zoologie, comme l'étude du costume ou la cartographie, se fonde sur ce besoin de classer.

Ensuite, le rapport entre les figures animales et ottomanes dans l'étude de Ligozzi doit être considéré dans une perspective analogique²⁵⁵ : le chien pour la femme turque à la maison symbolise le foyer (fig. 82), la girafe renvoie à l'origine du berbère (fig. 83), l'ours exprime la force et le courage du janissaire (fig. 84). Ce principe analogique s'applique également au

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ R. BORN, *op.cit.*, p.65.

²⁵² J. E. SCHNAP, *art.cit.*, p.5.

²⁵³ N. ROSSI, *op.cit.*, p.179.

²⁵⁴ *Ibid.*, p.179.

²⁵⁵ CH. G. MORANDI, *art.cit.*, p.31.

portrait de Selim II et du dragon (fig. 78). Mais pourquoi Selim II est-il particulièrement représenté avec un dragon et non Soliman pour qui l'artiste a préféré un bouc ?

La production de cette série suit de quelques années la bataille de Lépante en 1571 à laquelle le grand-duc de Toscane a participé²⁵⁶. L'auteur Chiara Giulia Morandi propose une lecture religieuse de cette association, miroir des tensions entre la Sublime Porte et l'Occident²⁵⁷. Le dragon se réfère alors à la symbolique chrétienne selon laquelle l'animal est l'emblème de l'antagonisme religieux et est associé au monde islamique²⁵⁸. Ce motif était très populaire au temps des croisades, aux XI^e et XII^e siècles, et ressurgit durant la seconde moitié du XV^e siècle avec la recrudescence de l'idéologie des croisades après la chute de Constantinople en 1453²⁵⁹. La formation de la Sainte Ligue qui suit la prise de Chypre par les Ottomans en 1570 accentue cette assimilation²⁶⁰. Joël Elie Schnapp, comme mentionné précédemment, insère le choix du dragon pour Selim II dans la tradition apocalyptique, où la bête, dans la propagande suivant la bataille de Lépante, est identifiable au Turc²⁶¹. Toutefois, ces hypothèses ne rapprochent pas le dragon à Selim II en particulier mais au Turc en général²⁶². En revanche, les auteurs s'accordent pour dire que le dragon est étroitement lié au contexte de Lépante ce qui nous fait dire que le dragon devient un symbole de Selim II vaincu.

Suivant cette idée, nous proposons que l'association entre le dragon et Selim II ait un sens davantage politique, en lien avec notre hypothèse sur la datation. En effet, les dessins auraient été réalisés avant le départ de Ligozzi pour Florence en 1577 à la cour de Francesco de' Medici. Selon Chiara Giulia Morandi et Anna Omodeo, Ligozzi réalise ces dessins afin de se faire engager comme illustrateur auprès du grand-duc. Il a été mentionné plus haut que le grand-duc avait participé à la bataille de Lépante. Ainsi, Ligozzi a pu utiliser le dragon comme analogie au sultan Selim II pour amplifier la menace ottomane et pour présenter le sultan comme l'éternel perdant, vaincu par la Chrétienté. Cette signification donne, en conséquence, plus de mérite aux vainqueurs de la bataille de Lépante. Le grand-duc de Toscane se présente alors lui-même comme un fervent défenseur de la Chrétienté. Francesco de' Medici affirmait d'ailleurs avec force sa position anti-turque après que Selim II lui ait refusé de conclure un traité

²⁵⁶ *Ibid.* p.35.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*, p.36.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 39.

²⁶⁰ F. SORCE, « Il drago come immagine del nemico turco nella rappresentazione di età moderna », dans *Rivista dell'istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte*, 62-63, 2007-2008, p.173.

²⁶¹ J. E. SCHNAPP, *art.cit.*, p.7.

²⁶² F. SORCE, *art.cit.*, p.177.

commercial en 1574²⁶³. Notre hypothèse sur la dimension politique du dragon renforce ainsi la proposition de datation de production émise précédemment qui préfère les années 1574-1576 au lieu de la fin des années 1570 ou des années 1580.

Enfin, le dragon, image de l'Infidèle, de la menace turque ou de l'hérésie, est aussi assimilé au concept humaniste d'« immanitas » (ou inhumanité) qui s'oppose à l'« humanitas » (ou humanité)²⁶⁴. L'inhumanité du Turc met en lumière son côté bestial, opposé à toutes les valeurs humanistes. Le dragon, « l'immanitas », sied donc parfaitement à la personnalité de Selim qui était contraire aux principes de l'Islam et aux valeurs des humanistes.

4.2. Conclusion

En conclusion la série de Ligozzi, à l'instar des études de costumes analysées précédemment, a été réalisée dans cette démarche scientifique et documentaire. Pour répondre à ce besoin scientifique, Ligozzi, n'ayant pas voyagé à Constantinople, s'est alors basé sur des études de costumes existantes comme celles de Nicolay, Vecellio, de Bruyn ou Vico, pour réaliser le portrait de Selim II. Toutefois, malgré l'enjeu scientifique, les erreurs d'interprétation du costume ottoman n'ont pu être évitées à l'instar des aquarelles de Wyts et de Vos ou d'autres artistes. L'usage de la plume d'aigrette pour des sultans non-régnants ou la couleur des babouches font partie de ces éléments mal interprétés par l'artiste.

Ensuite, notre hypothèse sur l'influence de Wyts sur le travail de Ligozzi a permis d'éclaircir la date de création qui se situerait entre 1574 et 1576, soit avant le départ de Ligozzi pour Florence. L'influence de Wyts se faisait ressentir dans la physionomie du sultan qui était fort individualisée, ce qui est assez rare dans les études de costumes.

Enfin, l'association du dragon à la figure de Selim II s'inscrit dans le contexte post-Lépante où l'animal fantastique revêtait une valeur prophétique et eschatologique. La référence directe à la bataille de Lépante dans une image qui lui est postérieure de presque cinq ans se justifie par le destinataire de la série de Ligozzi, Francesco de' Medici. En effet, en tant que participant de la bataille de Lépante, le rappel de la défaite de Selim positionne le grand-duc en défenseur de la Chrétienté.

²⁶³ U. ILG, *art. cit.*, p.87.

²⁶⁴ F. SORCE, *art. cit.*, p.180.

Conclusion deuxième partie

Cette deuxième partie s'attardait surtout sur le contexte des échanges diplomatiques entre l'Occident et l'Empire ottoman et la production iconographique qui en a découlé. Deux angles d'approches pour l'analyse des portraits de Selim II ont été choisis : celui des artistes d'ambassadeurs, Lambert Wyts et Lambert de Vos, et celui de l'artiste italien Ligozzi qui n'a pas entrepris le voyage à Constantinople.

L'analyse des portraits à l'aquarelle des voyageurs Wyts et de Vos a permis de démontrer que l'approche de l'Autre et de la figure du sultan Selim II s'inscrivait dans une démarche purement objective qui cherche à reproduire avec exactitude les éléments de la culture ottomane à travers le costume. Cette démarche, similaire à celle de Ligozzi, s'est avérée compromise par une incompréhension ou une négligence de la culture ottomane au niveau de la symbolique des couleurs ou des attributs impériaux. Toutefois, la proximité directe des artistes avec la culture ottomane et leur démarche documentaire ont fait de leurs œuvres des modèles pour les artistes postérieurs comme Ligozzi, Löwenklau ou même Véronèse.

Ensuite, les comparaisons avec des gravures allemandes, qui figurent Soliman ou Selim II, ont permis de démontrer comment l'apparition du genre de l'album de costume à l'aquarelle apportait une nouvelle approche de l'Autre bien plus objective que les gravures. De plus, le sultan y est individualisé par sa physionomie et son orientation de trois-quarts, opposé au profil caractéristique du portrait équestre, ce qui est assez neuf dans les études de costumes. La même individualité se retrouvait pour le Selim II de Ligozzi.

Enfin, chez Ligozzi, la démarche objective de l'étude du costume est mise en tension avec le symbolisme instauré par l'analogie du sultan au dragon. Le dragon pourrait revêtir un sens eschatologique en lien avec la bataille de Lépante et la fin de l'Empire ottoman, le dragon étant la figure de l'Antéchrist par excellence ; un sens politique en présentant Selim II comme l'ennemi suprême qui a été vaincu lors de la bataille de Lépante et qui rappelle les exploits du grand-duc ; ou purement analogique avec la personnalité et le caractère de Selim II, opposés aux valeurs humanistes. L'inhumanité de Selim II se traduirait ainsi à travers la figure monstrueuse et inhumaine du dragon.

**TROISIEME PARTIE : SELIM II DANS
L'ICONOGRAPHIE DE LA GUERRE VENETO-
OTTOMANE**

Introduction

L'étude du portrait du sultan Selim II dans les séries de portraits de la dynastie osmanienne ou dans les études de costumes a permis de démontrer que l'intérêt des artistes pour le souverain ottoman dépendait de l'accroissement de la curiosité historique et culturelle ainsi que des relations politico-diplomatiques à la fin du XVI^e siècle. L'objectif des artistes était de créer une image réaliste et objective du sultan ce qui était devenu possible grâce à la multiplication des voyages entrepris jusqu'à Constantinople sous le règne de Selim II et par la circulation des sources. L'authenticité était, en revanche, compromise par l'ignorance et la négligence de certains artistes qui déformaient les traits du sultan ou occidentalisaient le portrait comme il a pu être observé chez Balthazar Jenichen. La série de Ligozzi, par sa dimension symbolique, développait une forme de propagande, aussi relevée chez Sansovino, qui permet d'introduire cette dernière partie.

De fait, la propagande est au cœur de cette ultime partie qui s'attarde à analyser la représentation du sultan Selim II dans la production iconographique romaine et vénitienne durant la guerre vénéto-ottomane, à la veille et au lendemain de la bataille de Lépante en 1571, dont les acteurs principaux sont Sebastiano Venier²⁶⁵, Juan d'Autriche²⁶⁶ et Marcantonio Colonna²⁶⁷. Auparavant, les Turcs présents à Venise, avec le mythe de leur invincibilité, étaient source d'une certaine admiration et fascination de la part des Vénitiens qui voyaient en eux la « Terreur de la Chrétienté »²⁶⁸. De plus, sous Soliman et jusqu'à la bataille, les puissances européennes limitaient les critiques sur le sultan, que ce soit dans les textes ou les images, et faisaient preuve de diplomatie afin de préserver leurs avantages avec la Sublime Porte²⁶⁹.

Ainsi, par exemple, Soliman était toujours représenté sur un même pied d'égalité par rapport aux autres souverains occidentaux, qu'il soit figuré face à son allié, François Ier, chez le Titien (fig. 85), ou face à son ennemi, Charles Quint, dans un exemple de buffet allemand de la fin du XVI^e (fig. 86). Cette partie démontrera qu'il en est autrement pour Selim II.

²⁶⁵ Général de la flotte vénitienne (B. WILSON, *op.cit.*, p.163).

²⁶⁶ Commandant suprême de la flotte de la Sainte Ligue (G. ISIKSEL, *La politique étrangère, op.cit.*, p.233).

²⁶⁷ Amiral du pape Pie V (BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, *Marcantonio Colonna*, [https://data.bnf.fr/fr/13328570/marcantonio_colonna/], (09/08/23)).

²⁶⁸ M. VIALON et C. CAMPANA, *op.cit.*, p. 10.

²⁶⁹ E. BONORA, *op.cit.*, p.127.

En effet, avec la prise de Chypre en 1570, le Turc va commencer à être diaboliser et le charme est réellement rompu à la suite de la bataille de Lépante de 1571 avec le triomphe de la Chrétienté. Les Turcs vont alors subir des attaques directes et une diabolisation à son paroxysme²⁷⁰. Ce changement s'opère également à Rome et est visible aussi bien dans la gravure que dans la peinture.

En outre, il va être constaté que Selim II est beaucoup moins représenté dans les peintures commémoratives que dans les gravures dans le contexte de la guerre vénéto-ottomane. C'est pourquoi cette partie s'attarde d'abord sur la figuration du sultan dans la production gravée vénitienne et romaine à travers l'analyse des gravures zoomorphes de Nazari (fig. 87- 90) pour lesquels la question de l'individualisation du dragon est abordée ; d'un frontispice de pamphlet (fig. 95)²⁷¹ ; et de la gravure de Bernardino Passeri, *Défaite de la bataille navale du Sultan turc Selim*, vers 1571 (fig. 99). Dans ces trois œuvres, les visions occidentales du Turc sont matérialisées et l'intérêt est d'analyser leur mise en scène, à Rome et à Venise, à travers laquelle se forment des stéréotypes et le mythe de Lépante²⁷².

Ensuite, l'étude se porte sur les peintures de salles d'apparat. Cette distinction entre les deux typologies, gravures populaires et salles d'apparat, est importante, étant donné que la seconde reflète également les enjeux politiques du souverain ou de l'Etat²⁷³. Les cas d'étude retenus sont la *Sala Regia* de Rome avec le cycle de fresques de Vasari (fig. 114), pour lequel l'étude iconographique sur Selim II est centrale, et le Palais des Doges qui, contrairement à la *Sala Regia* et à la gravure, ne comprend aucune figuration de Selim II. La présente étude tente ainsi de donner des éclaircissements sur cette absence.

²⁷⁰ R. SCORZA, « Vasari's Lepanto frescoes : 'Apparati', medals, prints and the celebration of victory », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 75, 2012, p.177.

²⁷¹ ANONYME, *Et ultima desperatione de Selim Gran Turco per la perdita della sua armata, il quale dolendosi di Occhiali, e di se stesso e d'altri, racomta cose degne d'esser intese. Con un Dialogo di Caronte a Caracosa, e altre compositioni piacevolissime nel medesimo genere*, vers 1575.

²⁷² S. FAVALIER, « Lépante : la fabrication d'une gloire vénitienne », dans A. MORINI (éd.), *L'histoire mise en œuvres. Fresques, collages, trompe-l'œil : des modalités de « fictionnalisation » de l'histoire dans les arts et la littérature italienne*, actes du colloque, Saint-Etienne, 2-3 mai 2000, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 2001, p.218.

²⁷³ T. HILTMANN, *Les salles d'apparat des palais royaux et princiers en Europe (XIV- XVI^e s.)*, 15/11/16, [<https://calenda.org/382766>], (04/08/23).

Chapitre 5. Les stéréotypes de Selim II dans la production gravée

5.1. Le dragon comme allégorie du Grand Turc

L'étude de la figure de Selim II par Ligozzi avait permis de relever l'assimilation du sultan au dragon qui renvoyait directement à sa défaite lors de la bataille de Lépante. Cette section tentera ainsi de démontrer comment le dragon, dans le contexte de la guerre vénéto-ottomane, va désigner spécifiquement le sultan Selim II et non plus le Turc en général. Pour ce faire, la gravure de la procession de 1571²⁷⁴ et les gravures dans l'opuscule de Giovanni Battista Nazari de 1570²⁷⁵ sont analysées en confrontation avec le texte qui les accompagne.

Giovanni Battista Nazari est un auteur d'ouvrages historiques et alchimiques²⁷⁶. Il étudie, dans son opuscule prophétique publié en 1570, plusieurs prophéties qui annoncent la chute de l'Empire ottoman et les interprète dans le contexte contemporain. Ainsi, en se basant sur la prophétie de Daniel, il conclut que la fin de l'Empire est prévue pour 1575²⁷⁷. D'autres chiffres favorisent davantage l'année 1572.

La menace turque est alors à son paroxysme et la Sainte Ligue vient d'être formée. L'appel au combat contre le Turc se ressent dans les gravures qui accompagnent le texte et qui empruntent le thème traditionnel de la zoomachie²⁷⁸. Les membres de la Sainte Ligue sont représentés sous la forme du lion (Venise), de l'aigle (l'Espagne) et de l'agneau (Rome) en train de terrasser l'Empire ottoman symbolisé par le fameux dragon dans deux des gravures (fig. 87 et 88). Une autre représente les membres de la Sainte Ligue sous leur forme zoomorphe (fig. 89) et une dernière figure le dragon à l'avant-plan d'un paysage maritime et terrestre qui symbolise la future attaque de l'île de Chypre (fig. 90).

Dans la culture biblique, le dragon est souvent comparé aux forces démoniaques et associé aux pêcheurs²⁷⁹. L'assimilation du dragon à l'ennemi, et dans ce cas-ci, les musulmans, participe, dès lors, à sa déshumanisation et sa diabolisation. Cette analogie avec le dragon existe

²⁷⁴ ANONYME, *Il bellissimo et sontuoso trionfo fatto nella magnifica città di Venetia nella publicatione della Lega. Con tutti i particolari degni, che in simile negotio sono occorsi. Et appresso alcuni avisi di Famagosta et di Candia*, Venise, 1572.

²⁷⁵ G. B. NAZARI, *Discorso della futura e sperata vittoria contro il Turco*, Venise, 1570.

²⁷⁶ BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, *Giovanni Battista Nazari*, [https://data.bnf.fr/13009524/giovanni_battista_nazari/], (14/08/23).

²⁷⁷ G. B. NAZARI, *op.cit.*, p. 2

²⁷⁸ F. SORCE, *art.cit.*, p.186.

²⁷⁹ *Ibid.*, p.175.

depuis la rencontre du christianisme avec la foi mahométane considérée comme une hérésie²⁸⁰. L'image du Turc en tant que dragon s'est également développée avec la pensée eschatologique, fort diffusée à partir du XIIe siècle²⁸¹. Dès le Moyen-Age tardif, l'Antéchrist, dont Mahomet en est le précurseur, prend la forme du dragon apocalyptique²⁸². Le dragon, petit à petit, devient le motif standard pour la représentation du musulman en Occident²⁸³.

A partir de la chute de Constantinople en 1453, le dragon est la figure utilisée pour se référer aux drames et aux autres conquêtes successives des Ottomans. Dans ce contexte et dans les écrits de cette époque, le dragon, outre le fait de symboliser la figure du Turc en général, est souvent utilisée pour figurer Mehmet II : dans la bulle pontificale²⁸⁴ *Vocavit nos Pius* de 1458, le pape désigne le souverain ottoman comme un « dragon très vicieux » et dans la bulle *Ezechielis* de 1463, Mehmet devient « un dragon monstrueux »²⁸⁵.

Durant le XVI^e siècle, surtout en Italie, les moyens utilisés pour représenter la brutalité du Turc passent à travers l'image du tortionnaire dans les histoires de martyrs chrétiens²⁸⁶. Les tableaux de Véronèse figurant des personnes enturbannées comme spectateurs des martyrs suivent la même logique. Le dragon continue à être utilisé mais son usage est réduit à des contextes non-narratifs²⁸⁷. C'est surtout à Venise que le motif du dragon va être repris lors de la guerre symbolique qui va se développer contre le Turc lors de la guerre vénéto-ottomane²⁸⁸.

Notre hypothèse est que, dans le cas de Nazari, le dragon, au lieu de se référer à la figure générique du Turc, désigne directement Selim II comme les autres figures zoomorphes renvoient aux souverains occidentaux. En effet, même si les allégories utilisées semblent se référer aux puissances chrétienne et ottomane, les attributs qui les définissent désignent plus directement les monarques. Dans toutes les gravures, l'aigle porte une couronne, symbole de la monarchie et attribut de Philippe II, roi d'Espagne ; l'agneau porte la tiare papale avec ou sans le sceptre, attributs du pape Pie V. Seul le lion ne présente pas d'attribut. L'individualisation de

²⁸⁰ *Ibid.*, p.177.

²⁸¹ *Ibid.*, p.179.

²⁸² *Ibid.*, p.178.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ « Document important officiel du pape scellé par un sceau en plomb » (déf. EGLISE CATHOLIQUE, *Qu'est-ce qu'une bulle pontificale ?*, 02/12/15, [<https://eglise.catholique.fr/actualites/dossiers/jubile-de-la-misericorde/411200-quest-ce-quune-bullepontificale/#:~:text=Une%20bulle%20pontificale%20d%C3%A9signe%20une,d%C3%A9finit%20pas%20son%20autorit%C3%A9%20magist%C3%A9rielle>], (04/08/23).

²⁸⁵ trad. Alix de Jamblinne, F. SORCE, *art. cit.*, p.180, « un virosissimus draco » ; trad. Alix de Jamblinne, ID, *art. cit.*, p.180, « immanis draco ».

²⁸⁶ *Ibid.*, p.182.

²⁸⁷ *Ibid.*, p.183.

²⁸⁸ *Ibid.*, p.185.

ces allégories zoomorphes se justifie également lorsque les autres représentations, gravées ou peintes, de la Sainte Ligue sont observées. Chez Martino Rota (fig. 92), Giacomo Franco (fig. 91) ou Nicolo Nelli (fig. 101), la Ligue, ou les vainqueurs, sont toujours figurés à travers les souverains qui l'ont conclue. Il n'est, dès lors, pas étonnant que cette individualisation s'applique également au zoomorphisme. En conséquence, le dragon devient lui-même le symbole du sultan. Le reptile est d'ailleurs coiffé d'un croissant de lune qui, outre la référence au Turc, l'identifie également comme souverain en faisant office de couronne (fig. 90).

L'hypothèse de l'individualisation des figures zoomorphes, et en particulier de celle du dragon, peut se confirmer lorsque les gravures sont confrontées au texte de Nazari. Dans un passage, l'identification entre les deux figures, à savoir le dragon et le sultan, est même explicite : « Et plus loin, il suit en disant [...] qu'il est démontré qu'il manque un prince et un très grand monarque, cela ne signifie rien d'autre que le maléfique Draco, qui est le plus grand seigneur de ces rangs »²⁸⁹. Plus loin dans le texte, la même assimilation peut être observée : « le Seigneur l'accordera, de sorte qu'en prenant les armes contre le grand Dragon (qui menace de dévorer Chypre, l'Italie et tout le reste de la Chrétienté) il accordera la victoire déjà prêchée depuis si longtemps, que le seigneur bienveillant veut maintenant accorder, comme je le dirai plus tard, si nous ne manquons pas [à l'appel] »²⁹⁰. Ici, le « grande Drago » pourrait aussi correspondre à l'Empire ottoman en général mais l'ajout de l'adjectif laisse supposer que le texte fait bien allusion au sultan, comme « il Gran Turco » est aussi une manière de le désigner.

Enfin, la diffusion de l'image du dragon, outre dans les gravures et les pamphlets, se fait également à travers les carnivals et les cérémonies publiques où les allégories avaient une grande importance²⁹¹. Dans la procession en juillet 1571 sur la place Saint Marc reproduite sur une gravure anonyme (fig. 93 et 93 a), un char allégorique représente un dragon avec une couronne en demi-lune sortant d'une grotte. Le triomphe a lieu pour fêter la formation de la Sainte Ligue à la suite de la prise de Famagouste en 1570²⁹². Dans la description, le dragon représente le Grand Turc (ce qui correspond au sultan) portant sur la tête une demi-lune tel une

²⁸⁹ trad. Alix de Jamblinne, G. B. NAZARI, *op.cit.*, p.5, « Et piu oltre segue dicendo [...] è dimostrato di mancare qualche principe e grandissimo monarca, questo non s'intende per altro se non per il maligno Dracone, per esser il maggior Signor de quelli gradi ».

²⁹⁰ trad. Alix de Jamblinne, *Ibid.*, « il Signore ne essaudira, in modo che pigliando l'arme contra il grande Drago (che minaccia divorare Cipro, l'Italia e tutto il resto della Christianita) ne concedera la vittoria gia tanto tempo predicata, laquale vole hormai esso benigno signore concederne, come diro piu avanti, se da noi non manca ».)

²⁹¹ E. H. GOMBRICH, *art.cit.*

²⁹² *Ibid.*

couronne²⁹³. Derrière, un autre char suit avec la représentation des trois vertus théologiques, la Foi, l'Espérance et la Charité²⁹⁴. Suit un char représentant les membres de la Sainte Ligue, le Pontife, le roi Philippe et le Doge de Venise dans leurs habits distinctifs. Plus loin, un char met en scène Charon sous la forme d'un diable dans sa barque conduisant un Turc dans les Enfers²⁹⁵. Sous le règne de Selim II, le dragon tend ainsi de plus en plus à s'individualiser et à désigner la figure sultanale à l'instar de Mehmet II.

En conséquence, si le dragon est particulièrement assimilé à Selim II dans le contexte de la guerre vénéto-ottomane, il n'est, dès lors, pas étonnant que Ligozzi ait choisi cet animal comme figure analogue au sultan dans sa série de dessins étudiée plus haut.

5.2. Selim II : entre cruauté et désespoir

La cruauté de Selim ne s'exprime pas seulement à travers la figure du dragon mais également dans des mises en scène où Selim II est sous sa forme anthropomorphe comme le démontrera l'analyse du frontispice du pamphlet *Et ultima desperatione de Selim Gran Turco per la perdita della sua armata, il quale dolendosi di Occhiali, e di se stesso e d'altri, racomta cose degne d'esser intese. Con un Dialogo di Caronte a Caracosa, e altre compositioni piacevolissime nel medesimo genere* (fig. 94) (annexe 4). La vision du Turc est ici analysée à travers la figuration de Selim II désespéré et cruel. Au cours des recherches, seuls deux frontispices de pamphlets représentant Selim II ont été recensés (fig. 94 et 95).

Le titre fait mention des noms Caronte, Occhiali et Caracosa. Caronte est Charon, le passeur d'âmes. Occhiali est en fait une déformation du nom Uluç Ali, *beylerbey*²⁹⁶ d'Alger, qui avait septante-et-un an au moment de la bataille. Né en Calabrie en 1519, il est élevé dans la religion chrétienne et est pêcheur. Il est ensuite kidnappé par des pirates algériens et devient galérien. Il réussit à s'en sortir en se convertissant à l'Islam et devient l'un des corsaires les plus craints sur la côte barbarienne²⁹⁷. Il se démarqua le jour de la bataille en faisant prisonnier Miguel de Cervantès et en ramenant l'étendard de l'Ordre de Malte après avoir fui la bataille²⁹⁸. Caracosa correspond à Kara Hoca, corsaire turc mort sur son navire le jour de la bataille.

²⁹³ trad. Alix de Jamblinne, ANONYME, *Il bellissimo et sontuoso trionfo*, *op.cit.*, p.2, « un grande dragone rappresentato per il gran Turco ».

²⁹⁴ ANONYME, *Il bellissimo et sontuoso trionfo*, *op.cit.*, p.2.

²⁹⁵ *Ibid.*, p.3.

²⁹⁶ « Titre honorifique ottoman » (déf. T. ARNOLD, *op.cit.*, vol. I, 1913, p.686).

²⁹⁷ R. SCORZA, *art.cit.*, p.172.

²⁹⁸ J.-L. MATTEI, « Une image favorable des Turcs dans la littérature et les écrits occidentaux (XVI^e - XVIII^e) », dans *Sayi*, 1, 1992 ; R. SCORZA, *art.cit.*, p.173.

Le dialogue du pamphlet met en scène Caracosa qui arrive devant Charon mais qui lui refuse l'entrée aux Enfers car il attend d'abord Selim (annexe 4). Ce thème est assez fréquent dans les pamphlets suivant la bataille de Lépante où Charon refuse à Caracosa la traversée prétextant qu'il mérite un enfer encore pire à cause de sa *bestia*²⁹⁹. Il est notamment exploité dans le texte *Il vera e Mirabilissimo apparato over Conciero con il glorioso trionfo nell'inclita Città di Venetia, in Rivoalto celebrato, per i dignissimi, e integerrimi Merchanti Drappieri, in essaltatione de la Santa Fede...* (annexe 5)

Sur le frontispice, Selim II, identifiable par la plaque portant son nom en bas de l'image, est représenté assis dans un costume somptueux couvert de croissants de lunes et coiffé d'un turban à l'intérieur de ce qui semble être son palais. L'Ottoman fait le geste d'ouvrir son caftan pour dévoiler son côté gauche strié. À sa gauche, un diable tend une corde au sultan pour qu'il se pendre. A droite, un homme est empalé sur un piquet. Un autre diable volant dans les airs porte le corps de Caracosa pour l'emmener aux Enfers.

5.2.1. *Le désespoir de Selim II*

Le frontispice condense à lui seul deux images négatives occidentales envers le Turc à la suite de la bataille de Lépante : le Turc désespéré (ou ridiculisé) et cruel.

Dans le frontispice, le désespoir est figuré par la corde tendue à Selim et le geste du sultan qui déchire son caftan après la défaite.

Le désespoir du sultan ou du Turc est une iconographie et une idée qui ont largement été exploitées par les Occidentaux lors de la guerre vénéto-ottomane pour signifier la supériorité des Chrétiens. Après que la flotte ottomane ait été décimée, les Chrétiens pensaient que cette défaite signait la fin de l'hégémonie turque. Une lettre du pape Pie V adressée à Philippe II le 28 octobre 1571 démontre la certitude des Chrétiens de la chute prochaine et tangible de l'Empire ottoman :

[...] Marc-Antonio Colonna, de la main droite, il tenait, d'un geste menaçant, une épée nue, et de la main gauche, la tête ensanglantée de Selim l'Ottoman avec une grande blessure au front ; voulant ainsi donner à entendre que l'Empire des Turcs avait déjà reçu un coup mortel et que par la même épée, il ne tarderait pas à périr³⁰⁰.

²⁹⁹ E. H. GOMRICH, « Celebrations in Venice of the Holy League and of the Victory of Lepanto », dans *Studies in Renaissance and Baroque Art*, 1967.

³⁰⁰ M. LESURE, *op.cit.*, p.156.

L'ambassadeur de Venise s'était même rendu à Constantinople après la bataille afin de faire un état de la situation ottomane. Sokollu lui avait alors répliqué ce passage célèbre :

Je comprends quel est le vrai but de votre visite. Vous voulez savoir quel a été l'effet de Lépante sur nous : nous, en prenant Chypre, nous vous avons coupé le bras, vous, en battant notre flotte, vous avez rasé notre barbe. Un bras coupé ne repousse pas, mais une barbe rasée repousse encore plus dure³⁰¹.

Les forces ottomanes se sont, en effet, vite reconstruites après l'évènement qui n'a, en définitive, eu que peu de conséquences sur le plan militaire³⁰². En outre, la Ligue formée quelques mois plus tôt s'est dissoute peu après la victoire des Alliés et Chypre est demeurée aux mains des Ottomans³⁰³. L'impact de la victoire chrétienne sur l'Empire ottoman n'est donc pas conséquent à l'inverse des effets produits sur le sultan. De fait, l'historien espagnol Cayetano Rossel rapporte que le grand vizir Sokollu Mehmed Pasha était allé rendre visite à Selim II après que le sultan se soit enfermé pendant trois jours dans sa chambre sans manger ni voir personne. Le vizir aurait alors ouvert le Coran et lu ce verset : « au nom de Dieu miséricordieux et compatissant, je souffre à cause de la victoire des chrétiens sur les habitants de la terre ; mais ils n'auront pas l'occasion de se glorifier de leur victoire à l'avenir »³⁰⁴.

L'épisode entre Selim et son vizir, qu'il soit authentique ou non, met bien en lumière le désespoir du sultan perçu ou espéré par les Occidentaux qui transparaît également dans le frontispice.

La traduction de ce désespoir dans l'iconographie populaire, et particulièrement dans le frontispice, emprunte également toute une symbolique religieuse : toute possibilité de salut ou de conversion n'est plus possible. Le sultan est ici destiné à brûler dans les flammes de l'Enfer dont le démon qui lui tend la corde en serait un avant-goût. Car le désespoir en s'opposant à l'espérance, est considéré comme un vice³⁰⁵. Il fait aussi partie des cinq tentations diaboliques avec l'infidélité, l'impatience, la vaine gloire et l'avarice³⁰⁶. Deux types de modèles de la personnification du désespoir coexistent à la fin du Moyen-Age : celui de l'inertie et celui de l'instabilité, proche de la frénésie³⁰⁷. L'issue du vice est bien entendu le suicide par la figure

³⁰¹ J.-L. MATTEI, *art. cit.*, p.152.

³⁰² A. BARBERO, *La Bataille des trois empires : Lépante : 1571*, Paris, Flammarion, 2014, p.576.

³⁰³ J.-L. MATTEI, *art. cit.*, p.152.

³⁰⁴ M. LESURE, *op. cit.*, pp.213 et 214.

³⁰⁵ R. MARCOUX, « Vultus velatus ou la figuration positive de la tristesse dans l'iconographie de la fin du Moyen-Age », dans *La chair des émotions*, 61, 2011.

³⁰⁶ R. CHARLIER, « Les arts de mourir, 1450-1600 », dans *Annales : économies, sociétés, civilisations*, 1, 1976, p.53.

³⁰⁷ R. MARCOUX, *art. cit.*

qui se jette sur son épée ou par la pendaison (fig. 96 et 97), proposée dans le pamphlet à Selim II à la suite de sa défaite à Lépante.

Toutefois, dans le dialogue, l'issue est imminente pour Charon : « J'attends Occhiali avec ton Seigneur Selim le Turc, cruel et traître, qui, à cause de la grande douleur à la suite de la prise de son armée et sa destruction en Mer, va bientôt se pendre, donc je veux l'attendre... » (annexe 4)³⁰⁸. La souffrance du sultan est d'ailleurs palpable par le geste qu'il s'inflige. Ce dernier ouvre son vêtement pour découvrir son côté gauche strié de blessures. Ces blessures au cœur peuvent être interprétées comme un coup de grâce infligé au sultan par les Occidentaux, image déjà utilisée par le pape Pie V dans sa lettre à Philippe II. Les deux traits en demi-lune pourraient correspondre aux deux principales défaites de Selim II à savoir Lépante en 1571 et Tunis en 1573³⁰⁹. Le geste du déchirement des vêtements est aussi assimilé à la colère dont la personnification par Giotto à la chapelle Scrovegni est un bon exemple (fig. 98).

Si le texte est effectivement publié en 1575, l'assurance de Charon sur la mort imminente de Selim par pendaison semble bien erronée étant donné que la mort du sultan est survenue en 1574 à la suite d'une mauvaise chute alors qu'il était en état d'ébriété³¹⁰. La pendaison serait alors dans ce contexte purement symbolique, censée accentuer les bénéfices de la victoire et ridiculiser l'adversaire.

5.2.2. *La violence de Selim et contre Selim*

Ensuite, outre le désespoir du sultan, la violence est également omniprésente dans l'image, mais aussi contre celle-ci.

Violence, tout d'abord, dans l'acte que Selim va s'infliger et dans le corps nu empalé qui, selon Bronwen Wilson, fait référence à la prise de Chypre en 1570³¹¹. Le corps serait celui du général Bragadin dont la sentence, donnée par le général ottoman Lala Mustapha Pasha, était d'être écorché vif. En le représentant à côté de Selim II, le sultan est directement tenu responsable des atrocités qui ont été commises sur le Chypriote³¹².

Violence, ensuite, à l'encontre de l'image avec le visage biffé de Selim II. A la violence de l'image s'ajoute donc une violence contre l'image analogue à l'iconoclasme lors des

³⁰⁸ trad. Alix de Jamblinne

³⁰⁹ Défaite face à Juan d'Autriche, acteur également de la bataille de Lépante.

³¹⁰ C. CANTU, *Histoire universelle*, 16, Paris, Firmin Didot Frères, 1861, p.392

³¹¹ B. WILSON, *op.cit.*, p.141.

³¹² R. CROWLEY, « Empires of the Sea: The Siege of Malta, the Battle of Lepanto, and the Contest for the center of the World », dans *Random House*, New York, 2008, p.32.

affrontements religieux de la fin du XVI^e siècle³¹³. Il semblerait que la condamnation à mort de Selim par la tentation d'une pendaison ait été concrétisée par le spectateur qui accomplit la sentence sur le portrait. Cette violence contre l'image et à l'encontre de Selim II s'observe également dans un autre portrait du sultan sur le frontispice d'un recueil probablement publié en 1571 (fig. 95)³¹⁴. Ce geste pourrait très bien être qualifié d'un meurtre symbolique comme le propose l'auteur Grégory Wallerick³¹⁵. La haine et la violence qu'engendrent Selim II à ses contemporains doivent bien sûr être mises en lien avec la propagande de diabolisation du sultan qui fait l'étalage de sa cruauté. L'ironie veut que face à toute cette cruauté engendrée, le sultan se prélassse dans son palais mettant ainsi en avant sa passivité et son incompétence.

La violence à l'encontre des images à cette période s'explique, selon Ralph Dekoninck, par une évolution de l'image vers un style artistique de plus en plus réaliste³¹⁶. L'assimilation identitaire entre l'archétype et la représentation en est la conséquence tout comme le corps figuré devient une certaine réalité. La violence faite à l'image est, en conséquence, un prolongement de la violence mise en scène à travers la figure de Bragadin, dans le cas de cette gravure, dont la nudité et l'horreur s'opposent à la richesse et l'opulence du sultan dans son palais. La propagande violente de cette image contribue, dès lors, à créer une certaine distance avec l'Empire ottoman en accentuant les différences avec les Occidentaux³¹⁷. La rhétorique de la propagande liée à la bataille de Lépante participe donc à la fondation d'un mythe autour du Turc infidèle qui a perdu son invincibilité et de « l'Occident chrétien » garant de la paix³¹⁸.

5.3. Bernardino Passeri et la conversion de Selim II

Dans cette section, le thème de la conversion de Selim II dans le contexte de la bataille de Lépante est abordé à travers la gravure de Bernardino Passeri, *Défaite de la bataille navale du Sultan turc Selim* vers 1571, publiée à Rome (fig. 99)³¹⁹. Cette iconographie est en partie liée à celle analysée précédemment sur le désespoir de Selim II mais s'en différencie justement

³¹³ G. WALLERICK, « La guerre par l'image dans l'Europe du XVI^e siècle. Comment un protestant défie les pouvoirs catholiques », dans *Archives de sciences sociales des religions*, 49, 2010, p.34.

³¹⁴ ANONYME, *Capitolo a Selin imperator de Turchi delle feste & allegrezze ch'ei faceua in Costantinopoli & per tutta la Turchia della presa de l'isola di Cipro. Nuouamente composta e data in luce, con tre sonetti bellissimi*, Venise, 1571.

³¹⁵ R. DEKONINCK, « De la violence de l'image à l'image violentée. L'iconoclasme protestant comme rupture fondatrice de notre conception moderne de l'image et de l'art », dans *Ateliers*, 29, 2001, p.61.

³¹⁶ *Ibid.*, p.59.

³¹⁷ S. BOTTARI et G. CAMPAGNA, « Riflessi della battaglia di Lepanto sulla cultura figurativa e letteraria del tardo Cinquecento : alcune considerazioni », dans *Proposte e ricerche. Economia e società nella storia dell'Italia centrale*, 86, 2021, p.147.

³¹⁸ *Ibid.*, p.148.

³¹⁹ S. BUFFA, *Italian artists of the sixteenth century*, vol 34, New York, Abaris Books, 1982, p.88.

par la potentielle ouverture à la conversion, ou en tout cas à sa soumission à la Foi catholique, qui n'était pas envisageable dans le pamphlet.

Bernardino Passeri est un artiste actif à Rome pour les bénédictins « cassinesi » et pour l'Ordre des Jésuites³²⁰. L'artiste s'engage dans le mouvement de la Contre-Réforme avec un dialogue publié en 1564, *Degli errori dei pittori*, adressé au cardinal Alexandre Farnese, principal mécène de l'Ordre de Saint-Ignace³²¹. Passeri est également peintre et sculpteur mais il est surtout connu pour son activité en tant que dessinateur pour des gravures à caractère agiographique³²².

Toutefois, une feuille volante a pu être recensée au sein de sa production qui ne traite pas de la Contre-Réforme mais d'un sujet qui n'en est pas moins religieux puisqu'il s'agit de la bataille de Lépante et de la victoire de la Sainte Ligue sur les Turcs.

La scène (fig. 99) figure à l'avant-plan un groupe de quatre Ottomans. Trois sont en position de supplication tandis que le quatrième, Selim II, tient les bords de sa pelisse de ses deux mains en levant la tête vers sa gauche. Son turban, gisant à ses pieds, est orné d'une couronne et d'un croissant de lune à son sommet. A l'arrière-plan, les décombres d'une flotte sont visibles ainsi que les extrémités de deux îles à l'entrée du golfe avec, sur chacune, une forteresse. La scène de l'arrière-plan ne représente pas la bataille en elle-même étant donné que les lignes de combat ont été dissoutes et qu'il ne reste que des épaves. Les deux forteresses symbolisent la localisation géographique, à savoir le golfe de Lépante, comme le démontrent les cartes de l'époque³²³. Mario Cartaro (fig. 102), Camocio (fig. 100) et Nicolo Nelli (fig. 101) présentent une configuration similaire du golfe à celle de Passeri où les deux forteresses sont également figurées aux deux extrémités terrestres.

5.3.1. Deux points de vue, une image

La composition choisie par l'artiste pour cette gravure est assez inédite et mérite d'être étudiée. La représentation de la bataille par vue à vol d'oiseau est courante surtout dans la cartographie. De fait, cette caractéristique fait partie d'un certain nombre de conventions qui ont été établies pour figurer l'évènement à savoir la vue à vol d'oiseau, l'usage de toponymes et des chiffres sommaires³²⁴. La bataille n'ayant duré qu'un jour, tous les états de l'évènement

³²⁰ P. TOSINI et V. ROSATO, *Circolarità di modelli cassinesi nella pittura della Controriforma: i casi di Bernardino Passeri e Marco Mazzaroppi*, Cassino, Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale, 2013, p.1785.

³²¹ *Ibid.*

³²² *Ibid.*, p.1787.

³²³ B. WILSON, *op.cit.*, p.153.

³²⁴ *Ibid.*

ont été traités par les artistes³²⁵. Les deux armées sont représentées soit se faisant face comme chez Michele Tramezzino dans une carte de 1572 (fig. 106) ou Camocio (fig. 103) ; soit en pleine confrontation comme chez la plupart des artistes : Martino Rota (fig. 104), Camocio (fig. 100), Domenico Zenoi (fig. 105), Mario Cartaro (fig. 102). En cartographie, la défaite turque est également représentée comme chez Nicolo Nelli dans la gravure de 1572 (fig. 101) où la Sainte Ligue, dans une barque, prend dans son filet toute l'armée navale des Turcs qui se caractérise par le désordre. Ce chaos est similaire à celui figuré par Passeri (fig. 99).

Ensuite, l'ajout de figures au premier-plan avec une scène de bataille à l'arrière-plan est une composition assez répandue à cette époque notamment dans les cycles de fresques de Vasari pour la *Sala Regia* de Rome étudiés plus loin dans cette partie (fig. 114). Le paysage à l'arrière-plan de la gravure de Passeri est à mettre en relation avec la gravure de Giacomo Franco représentant Sebastiano Venier (fig. 107). Le capitaine général de l'armée vénitienne y est figuré en armure assis sur un tabouret et tenant son bâton de commandant. Il est placé à la droite d'une fenêtre qui s'ouvre sur une vue aérienne de la bataille de Lépante³²⁶. La fonction de ce paysage vu à travers une fenêtre est, entre autres, de communiquer une information complémentaire à l'identité de Venier en figurant une bataille importante de sa carrière. Venier est ainsi célébré et reconnu pour sa victoire sur les flottes turques. Chez Passeri, la fenêtre n'est pas figurée mais la même composition peut être observée : les figures au premier-plan vues de face s'opposent à une perspective aérienne pour le paysage au second plan³²⁷. Cette rupture de perspective crée à la fois une distanciation entre les personnages et les événements mais aussi une proximité puisque la connaissance de l'un permet d'identifier l'autre. Le golfe de Lépante et la destruction de la flotte mettent en avant une défaite navale qui est directement assignée aux Turcs au premier plan et à Selim II en particulier. La rhétorique utilisée par Passeri est donc inversée par rapport à celle de Franco pour Venier puisqu'il s'agit de représenter le vaincu. Ce type de composition situe simultanément le spectateur dans deux contextes spatio-temporels différents³²⁸ : l'anéantissement de la flotte turque à Lépante et la réaction du sultan Selim II à la suite de la nouvelle qui prend place historiquement à Andrinople³²⁹. L'individu est, de ce fait, ici indissociable de l'ensemble.

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.*, p.162.

³²⁷ *Ibid.*, p.160.

³²⁸ B. WILSON, *op.cit.*, p.160.

³²⁹ M. LESURE, *op.cit.*, p.179.

5.3.2. *Selim II et le turban à terre*

Après avoir développé le sens de la composition, il est à présent intéressant de s'attarder sur la figure de Selim II en particulier et la signification qui se dégage de la mise en scène. Selim II est identifiable parmi ses compatriotes à travers divers éléments. Le premier est le costume. Selim II est, en effet, le seul à être vêtu d'un caftan orné dont la richesse le démarque des autres personnages, procédé qui était également utilisé dans les albums de costumes. En outre, le sultan est le seul qui ne soit pas coiffé de son turban qui git sur le sol devant lui. Ce turban se différencie des autres par l'ajout de la couronne, avec un croissant de lune au sommet, qui permet de l'identifier comme étant celui du sultan. Il a été vu précédemment que l'usage de la couronne pour une figure orientale était une pure occidentalisation. De plus, l'absence du port de barbe pour Selim est également une erreur occidentale non conforme à la tradition turque, comme la moustache retroussée qui a particulièrement été observée chez les artistes italiens. En effet, la barbe est, chez les Ottomans, signe de sagesse et est portée par les personnes à haute fonction. Les autres, les serviteurs du sultan, doivent se raser le visage et ne garder que la moustache³³⁰.

Ensuite, l'élément le plus notable dans la composition est le turban à terre de Selim II. La mise au sol de son couvre-chef n'est pas laissée au hasard.

Ce type d'iconographie se retrouve chez Vittore Carpaccio dans son tableau *Saint George baptisant les Sélénites* de 1507 conservé à San Giorgio di scuola degli Schiavoni (fig. 108)³³¹. Dans la partie centrale, plusieurs personnages sont agenouillés devant les escaliers dont un Ottoman qui a déposé son turban sur la première marche. Ce geste est ici un symbole de conversion à la foi chrétienne ou de soumission³³². Le musulman soumis est également représenté par le Titien dans *le Retable Pesaro* de 1526 dans la Basilique Santa Maria Gloriosa dei Frari (fig. 109) ou dans *Philippe II offrant son fils au ciel*, 1572-1575 (fig. 110). Le thème de la soumission du musulman à la foi chrétienne précède ainsi, de nombreuses décennies, la bataille de Lépante et prend sa source dans les prophéties vénitiennes sur la conversion du sultan³³³.

³³⁰ F. GEORGEON, N. VATIN et G. VEINSTEIN (dir.), *op.cit.*, p.153.

³³¹ S. CARBONI, *op.cit.*, p.133.

³³² *Ibid.*

³³³ J. C D'AMICO, « De Pavie à Bologne (1525-1530) : la prophétie comme arme de la politique impériale pendant les guerres d'Italie », dans A. REDONODO (dir.), *La prophétie comme arme de guerre des pouvoirs (XVI^e-XVII^e)*, 2000, p.51.

Ensuite, l'image du couvre-chef à terre n'est pas seulement utilisée pour les Turcs comme en témoigne une gravure de Giacomo Franco représentant la Sainte Ligue de 1571 (fig. 91). Les membres de la Ligue sont représentés à genoux avec devant eux, sur le tapis, leur couronne. Derrière eux, se tiennent également agenouillés Marc Antonio Colonna, Juan d'Autriche et Sebastiano Venier. Dans le coin en haut à droite sont représentés le Christ et la Vierge tenant le globe terrestre. Entre les deux groupes se trouve une allégorie de la Foi brandissant le calice et l'hostie. Le geste ici des Alliés, plutôt que de signifier une conversion, symbolise leur soumission à la foi chrétienne et au Christ à qui les Alliés doivent leur victoire³³⁴.

L'élément de la religion a, dès lors, une importance capitale dans la rhétorique de propagande et de la victoire où les événements sont présentés selon la volonté divine justifiant ainsi l'entreprise³³⁵. La victoire du Christianisme et la conversion de Selim II sont les conséquences logiques de la bataille. En outre, l'exploitation du thème de la conversion dans cette gravure s'explique aussi par la vie de l'artiste puisqu'il était jésuite. Néanmoins, Selim II ne s'est bien entendu pas converti au christianisme après sa défaite. La mise en scène de sa conversion est donc purement utopique et sert à signifier la fin de l'hégémonie de l'Islam et de l'Empire ottoman dans le monde ou sinon sur les mers.

5.4. Conclusion

En conclusion, dans les quelques gravures qui ont pu être recensées figurant Selim II, il ressort que le sultan est soit ridiculisé, à travers son désespoir ou sa conversion, ou diabolisé avec l'étalage de sa cruauté ou par la figure du dragon qui tend à désigner Selim II dans ce contexte. La rhétorique des contraires est souvent utilisée par les artistes dans la propagande : violence contre les autres et envers soi-même, passivité et cruauté active, justice et injustice, ornement et nudité, humanité et inhumanité. Toutes ces oppositions engendrent des réactions émotionnelles fortes chez le spectateur qui peuvent se concrétiser en acte violent.

La combinaison de plusieurs événements en une image est également courante dans la propagande comme l'ont démontré le frontispice où Selim II, ridiculisé, règne sur la mort passée, à travers Bragadin, présente, par la mort de Caracosa, et future symbolisée par sa propre mort à venir et inévitable ; ainsi que la gravure de Passeri avec la représentation de la défaite turque à l'arrière-plan et les lamentations des Turcs au premier-plan.

³³⁴ R. SCORZA, *art.cit.*, p.181.

³³⁵ G. POUMAREDE, *op.cit.*, p.56.

Enfin, il ressort de cette analyse que l'élément religieux est omniprésent dans la production gravée. Il se traduit par la soumission ou la conversion du sultan à la Foi catholique, ou par le combat du Bien et du Mal, de l'Islam et du Catholicisme, à travers le zoomorphisme à Venise par exemple.

Chapitre 6. La figuration de la victoire dans les salles d'apparat

Dans ce chapitre, l'iconographie du sultan et son absence dans les salles d'apparat sont abordées. En outre, l'étude se focalise également sur le langage utilisé pour renforcer la figure du pape, dans le cas de la *Sala Regia* et de la fresque de Vasari, *La bataille de Lépante*, vers 1572-1573 (fig. 114), et de l'Etat dans le Palais des Doges à Venise. La non-figuration du sultan à Venise constitue en elle-même une question de recherche tout comme l'identification iconographique de Selim II dans la *Sala Regia* qui n'a, jusqu'à présent, jamais été étudiée par les chercheurs. Une fois l'iconographie établie, le chapitre s'attardera sur la mise en scène du sultan au sein de la fresque dans une typologie opposée à la production gravée, la peinture de commémoration. L'intérêt est alors de cibler les différences de traitement d'une même thématique dans un contexte de production différent. Pour ce faire, l'analyse des fresques de Vasari se basera essentiellement sur l'étude très complète de Rick Scorza. En effet, très peu de littérature existe sur le cycle des fresques de Vasari³³⁶.

6.1. La *Sala Regia* : Vasari et la soumission de Selim II

La *Sala Regia* est le seul exemple recensé d'une salle d'apparat qui figure le sultan Selim II. Cette identification est purement hypothétique étant donné qu'aucun auteur ne s'est attardé sur la question précédemment.

Le cycle des fresques de Vasari est né de l'initiative du trésorier du pape Pie V, Guglielmo Sangalletti, qui a choisi l'artiste Giorgio Vasari et la *Sala Regia*, la salle d'audience du pape, pour célébrer la récente victoire³³⁷. L'œuvre de Vasari, terminée vers 1572-1573, se compose de trois fresques : « La remise de l'étendard à Don Giovanni » (fig. 111), « La confrontation entre les flottes chrétienne et turque » (fig. 112) et « La bataille » (fig. 114). Seules les deux dernières fresques subsistent aujourd'hui, la première ayant été remplacée par le successeur de Pie V, Grégoire XIII, par « L'excommunication de Frédéric II » (fig. 113) afin de mettre en avant la prédominance du pouvoir spirituel sur le pouvoir temporel³³⁸. Le dessin préparatoire de la fresque perdue a cependant été conservé (fig. 111).

³³⁶ R. SCORZA, *art.cit.*, p.141.

³³⁷ *Ibid.*, p. 143.

³³⁸ *Ibid.*, p.144.

Etant donné que la deuxième fresque, « La confrontation entre les flottes chrétienne et turque » (fig. 112) ne comporte pas de représentation du sultan Selim II, c'est surtout sur la fresque dépeignant la bataille que se porte l'analyse.

La fresque (fig. 114), qui occupe la majeure partie de l'espace, figure l'affrontement des forces navales chrétienne et turque. La scène de la bataille se divise en deux plans. Le premier figure l'altercation entre la galère, *La Reale* de Don Giovanni, guidée par un ange portant une croix et identifiable par son étendard bleu avec une crucifixion à gauche, et le *Sultana*, à droite, commandé par Ali Pasha³³⁹. Les galères du pape, dirigées par Marc Antonio Colonna qui apporte son aide à Don Giovanni, sont aussi identifiable par leur étendard rouge. Colonna, dans la galère juste devant *La Reale*, est visible donnant des ordres une croix à la main (fig. 114 c)³⁴⁰. Des javelots provenant de toutes parts pleuvent sur les lignes des combattants.

Le deuxième plan représente l'affrontement entre le Vénitien Agostino Barbarigo et Mehemet Sciauruk ou 'Sirocco' pour les Italiens (fig. 114 a)³⁴¹. La bataille est surmontée d'une scène divine où, dans un nuage à gauche, le Christ lance des éclairs, épaulé par des saints et des anges. Dans le coin supérieur droit, des diables sont en déroute. Dans le coin inférieur gauche, Vasari dépeint un groupe allégorique au premier plan avec la Foi portant la croix du Christ ainsi que le calice et l'hostie, symboles de son sacrifice. L'allégorie est assise sur des prisonniers turcs et met le feu à un turban de sa main droite. Elle pose son pied droit sur un empilement de turbans et d'armes turques, trophées de la victoire. Derrière elle se tient un ange qui la couronne. Le gros-plan sur ce groupe de personnages s'oppose, comme chez Passeri, à la perspective à vol d'oiseau de la scène narrative.

Vasari, pour réaliser cette fresque, a consulté un large ensemble de sources gravées et textuelles afin d'être le plus fidèle possible aux événements. Il est également très attentif aux détails des costumes ottomans. Des janissaires peuvent être identifiés avec leurs turbans à crêtes et à plumes (fig. 114 e), un Saphi (fig. 114 f), parmi les meilleurs guerriers du sultan, est reconnaissable par sa tunique orange, sa courte lance (ou *zagaglia*) et le cimenterre qu'il porte à la ceinture³⁴². Aucun ottoman ne porte d'armure ce qui est tout à fait correct pour l'époque. L'aspect historique de la bataille est donc parfaitement respecté par Vasari grâce à son travail de documentation. Le chaos et la détresse des Turcs sont bien perceptibles et conformes aux

³³⁹ *Ibid.*, p.168.

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ibid.*, p.167.

³⁴² *Ibid.*, p.176.

autres représentations contemporaines comme la médaille de Pie V de Giovanni Federico Bonzagna de 1572 (fig. 115) dont le désordre de la scène centrale est analogue à la fresque de Vasari.

6.1.1. *Identification de Selim II*

Une des figures attire particulièrement l'attention dans le groupe allégorique (fig. 114 h) : celle dans le coin inférieur gauche. L'homme est agenouillé, la tête découverte extrêmement penchée vers le sol. Il porte un vêtement dans les tons verts et le bas est davantage dans les tons bruns-rouges. L'élément notoire est le turban auquel l'allégorie met le feu et qui gît à sa droite et non dans la pile avec les autres turbans sous le pied de l'allégorie. Contrairement à ce que l'auteur Scorza avance, le feu n'est pas mis à une simple pile de turbans et d'armes mais à un turban en particulier, isolé du reste³⁴³. La particularité de ce turban est d'être surmonté d'une couronne en or. Le tout semble appartenir à ce prisonnier agenouillé et enchaîné, découvert du couvre-chef.

Il a été vu précédemment, chez Passeri, que ce motif de la couronne sur le turban fait directement allusion à la figure du sultan. Le fait qu'il se trouve aux pieds de la figure agenouillée l'identifie ainsi comme étant le sultan et plus précisément, Selim II, selon une hypothèse personnelle. En effet, la mention de la représentation du sultan Selim II dans cette fresque n'est mentionnée nulle part, pas même dans l'étude de Scorza pourtant très précise. L'hypothèse peut se confirmer si les détails du visage sont observés de plus près et particulièrement la barbe.

En observant les prisonniers et les combattants ottomans, nous pouvons constater que tous portent seulement la moustache à l'exception du prisonnier agenouillé identifié comme Selim II. La barbe dans l'empire ottoman a en effet toute une symbolique puisqu'elle est considérée comme le signe de la dignité et de la virilité. Les prophètes ne pouvaient d'ailleurs pas la couper en opposition à la coutume des polythéistes³⁴⁴. Si la barbe ne doit pas être coupée, la tête peut, quant à elle, être entièrement rasée³⁴⁵. Une touffe de cheveux est généralement laissée au sommet du crâne pour permettre à Allah de les tirer vers le paradis³⁴⁶. Dans la fresque, le crâne de Selim est entièrement rasé mais si la gravure de Giovanni Battista de' Cavalieri de

³⁴³ *Ibid.*, p.184.

³⁴⁴ T. PATRICK HUGHES, *A Dictionary of Islam being a cyclopedia of the doctrines, rites, ceremonies, and customs, together with the technical and theological terms, of the Muhammadan religion*, Londres, Allen & Co, 1885, p.40.

³⁴⁵ *Ibid.*, p.572.

³⁴⁶ F. GEORGEON, N. VATIN et G. VEINSTEIN (dir.), *op.cit.*, p.153.

1572 (fig. 116) reproduisant la fresque vasarienne est prise en considération, il peut être remarqué que cette touffe de cheveux a été rajoutée.

La barbe, outre le caractère culturel et religieux, revêt également toute une dimension politique à travers ce principe de hiérarchie. Le port de la barbe par le prisonnier agenouillé lui confère, dès lors, une certaine autorité par rapport aux autres Ottomans qui en sont dépourvus. La couleur de sa barbe est également significative étant donné qu'au lieu d'être noire ou de couleur foncée comme les autres prisonniers, celle-ci est claire et tend vers le roux. Selim II était connu pour avoir une barbe de cette couleur de par sa mère Roxelane, qui était rousse. En conséquence, tout concorde pour affirmer que l'homme agenouillé en-dessous de la Foi est bien Selim II, le sultan défait à la bataille.

6.1.2. *Soumission de Selim II*

Après avoir établi l'identité du prisonnier, l'intérêt se porte à présent sur le traitement de la figure dans l'espace et sa signification dans la composition. Selim II est représenté comme un prisonnier parmi d'autres Turcs. L'image du Turc fait prisonnier était courante dans l'iconographie de Lépante comme en témoigne la peinture du Titien, *Philippe II offrant au ciel son fils Ferdinand* (fig. 110) ou comme les tapisseries réalisées en 1591 sur les cartons de Lazzaro Calvi et Luca Cambiaso (fig. 117)³⁴⁷. Néanmoins, dans tous les cas, le prisonnier correspond à une forme générique du Turc et non à Selim II en particulier.

Ainsi, chez Vasari, Selim II est exceptionnellement figuré en tant que prisonnier au milieu d'autres Turcs. Nous pouvons remarquer que Selim II est d'ailleurs le seul prisonnier dans le groupe qui courbe l'échine au point de presque toucher le sol de sa tête. Les autres prisonniers turcs sont quant à eux tournés vers le ciel et le Christ ce qui fait référence à un témoignage de Girolamo Catena dans sa *Vita del gloriosissimo papa Pio V* de 1586 : « Certains esclaves ont dit que le jour de la bataille de Lépante, ils ont vu dans les airs le Christ, et deux saints, qu'ils ont estimé être Saint Pierre et Paul, accompagnés de beaucoup d'anges, qui avaient l'épée à la main, avec laquelle ils menaçaient le Turc »³⁴⁸.

L'attitude de conversion des prisonniers turcs s'oppose à celle de Selim II, détourné de la Foi, les yeux rivés sur son turban enflammé. Le fait que la Foi mette le feu au turban du sultan symbolise la fin du pouvoir ottoman et la victoire de la Foi chrétienne sur son plus grand ennemi

³⁴⁷ G. CAPRIOTTI, « Becoming paradigm : the image of the Turks in the construction of Pius V's sanctity », dans *Il Capitale culturale*, 6, 2017, p.193.

³⁴⁸ trad. Alix de Jamblinne, C. CAPRIOTTI, *op.cit.*, p.197, « S'intese da alcuni schiavi, che il giorno dell'Armata videro in aria Christo, e due Santi, e si stimò fossero San Pietro, e San Paolo, accompagnati da molti Angioli, c'havevano le spade in mano, con le quali minacciavano il Turco ».

à cette époque : l'islam. Cette iconographie est directement tirée de l'*Iconologia* de Cesare Ripa où l'allégorie de la Paix ne met pas le feu à un turban mais à une pile de trophées pour marquer la fin des hostilités (fig. 118)³⁴⁹.

Dans la version vasarienne, la Foi semble principalement s'asseoir sur la figure de Selim II. L'image de la Foi écrasant le Turc est un motif utilisé par d'autres artistes notamment à Venise dans les Carnavals. Le Turc est alors représenté sous la forme d'un « serpent en stuc avec une aile brisée enflammée » au pied de la Foi³⁵⁰. Dans cet exemple, la Foi n'écrase pas le sultan en personne mais le serpent turc³⁵¹. Il est d'ailleurs intéressant de mentionner que le char avec la Foi écrasant le serpent est précédé du char avec l'Espoir et la Charité et est suivi par les vertus cardinales. De cette manière, la Foi, en étant au centre, est placée en haut de la hiérarchie des vertus et devient une vertu nécessaire à tout homme voulant être qualifié d'homme vertueux.³⁵² La possession de ces vertus, et d'abord de la Foi, par les membres de la Sainte Ligue leur a permis de battre l'Infidèle³⁵³. Ensuite, l'image du serpent écrasé se retrouve également dans une gravure de Martino Rota figurant la Sainte Ligue qui s'agenouille sur un dragon (fig. 92). Dans tous les cas, la soumission de l'ennemi est figurée à travers le reptile. La figure de Selim II écrasé par la Foi chez Vasari peut donc être considérée comme un cas exceptionnel.

Ainsi, il s'agit moins de la conversion de Selim II que de sa soumission. De fait, Selim est entièrement détourné de la Foi et du Christ. Celui-ci est même assimilé à l'Enfer par la diagonale qui traverse le coin en bas à gauche jusqu'à celui en haut à droite. L'analogie entre Selim II et l'inhumanité et la bestialité des démons est assez évidente dans cette représentation qui rend impossible toute perspective de salut. La représentation de Selim II dans cette fresque diverge, en conséquence, des autres gravures qui ont déjà pu être analysées à Venise et à Rome. En effet, il ne s'agit pas de figurer, dans ce cas-ci, le désespoir ou l'affliction du sultan mais bien son impuissance face au Christ qui lui est supérieur. De ce fait, Selim II est ridiculisé en étant montré abattu.

³⁴⁹ C. RIPA, *Iconologia*, Paris, 1636, p.176.

³⁵⁰ trad. Alix de Jamblinne, ANONYME, *Ordine et dechiaratione di tutta la mascherata, fatta nella Città di Venetia la Domenica di Carnevale. 1571. Per la Gloriosa Vittoria contra Turchi*, Venise, Giorgio Angelieri, 1572, p. 2, « sopra il quale vi era la Virtù della Fede vestita di candido : a piedi della quale vi era uno Serpe di stucco con un'ala rotta incandenato, significante il Turco, che in parte è stato domato dalla Fede ».

³⁵¹ E. H. GOMBRICH, *art.cit.*

³⁵² I. FENLON, *art.cit.*, p.229.

³⁵³ *Ibid.*

6.1.3. *Selim II et Pie V*

Enfin, le lieu pour lequel la fresque est prévue doit également être pris en compte. Il s'agit, en effet, de la *Sala Regia* au cœur du Vatican, la chambre d'audience du pape³⁵⁴. La *Sala Regia* fonctionne comme une antichambre à la chapelle Sixtine et abrite le trône du pape. Le cycle de fresques de Vasari sur la bataille de Lépante s'insère dans un décor dont les fresques représentent des tournants dans l'histoire de l'Eglise³⁵⁵. Outre la bataille de Lépante, les thèmes du retour de Grégoire IX d'Avignon à Rome (fig. 119) ou encore de la réconciliation d'Alexandre III avec Frederick Barbarossa (fig. 120) sont figurés³⁵⁶. Ces événements, avant de se rapporter à l'Eglise, se réfèrent à la figure du pape, chef de l'Eglise. Ainsi, bien que la fresque de la bataille de Lépante mette en scène la Foi et le Christ comme vainqueurs de la bataille, en se trouvant dans la salle d'audience du pape, c'est au chef de l'Eglise que la Victoire est indirectement renvoyée. C'est, en effet, le pape qui a réussi à réunir les princes occidentaux contre l'ennemi commun, le Turc. C'est également lui qui a intercédé auprès de la Vierge, la veille et lors de la bataille, pour la victoire. Par ailleurs, des événements ont été interprétés comme des miracles lors de la bataille : le changement de direction du vent en faveur des Alliés ; le fait qu'aucun des prêtres ou moines présents sur les galères espagnoles n'ait été tué ; qu'aucun crucifix n'ait été endommagé³⁵⁷. Le pape Pie V a également encouragé les couvents et les monastères de Rome la veille de la bataille à multiplier les prières. Quand la bataille fut gagnée par les Chrétiens et que Rome n'était pas encore au courant, le pape aurait eu une vision lui annonçant la victoire³⁵⁸. Ces « miracles » renforcent donc cette idée que la victoire est le fruit de l'œuvre de Dieu par l'intercession du pape.

La fresque et le lieu dans lequel elle se trouve rappellent les exploits du pape et de l'Eglise en étant vus par les différents princes et ambassadeurs qui étaient reçus en audience³⁵⁹. Ainsi, étant donné que l'iconographie est centrée sur le pape, comme défenseur de la Foi chrétienne, il n'est pas étonnant que Selim II figure dans la fresque comme son antagoniste, en tant que représentant de la religion musulmane.

³⁵⁴ R. SCORZA, *art.cit.*, p.141.

³⁵⁵ P. M. BAUMGARTEN, « Vatican », dans *The Catholic Encyclopedia*, 1913, p.113.

³⁵⁶ *Ibid.*, p.113.

³⁵⁷ R. SCORZA, *art.cit.*, p.180.

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ G. POUMAREDE, *op.cit.*, p.233.

6.2. Palais de Doges : absence de Selim II

À Venise, un incendie ravageur détruit une partie du palais des Doges en 1577. La rénovation du palais entraîne la réalisation de nouveaux tableaux dont deux commémorent la bataille de Lépante : *La bataille de Lépante* d'Andrea Vicentino dans la salle du Scrutin (fig.121) et *Sebastiano Venier remerciant le Rédempteur après la bataille* de Paolo Véronèse dans la salle du Collège (fig. 122)³⁶⁰. Toutefois, le sultan est absent de ces représentations. Cette dernière section tente ainsi de comprendre pourquoi aucun tableau commémoratif de la bataille n'insère la figure de Selim II et quel est alors le langage utilisé par l'Etat vénitien pour célébrer la victoire.

6.2.1. L'absence de Selim II à Lépante

Un des premiers arguments avancés pour justifier cette absence est l'Histoire. Selim II n'était historiquement pas présent à la bataille ce qui pourrait justifier son absence dans les représentations commémoratives. Les historiens reprochent d'ailleurs au sultan son manque d'implication dans les opérations militaires mais ils ne prennent pas assez en compte le contexte évolutif de l'époque selon Güneş Işksel. L'art militaire connaît, en effet, une évolution dès la fin du règne de Soliman avec le développement de l'artillerie. Cela entraîne un retrait progressif du sultan des champs de batailles qui se réfugie dans une vie palatiale³⁶¹.

L'argument est valable pour les tableaux historiques comme celui d'Andrea Vicentino de 1590 sur la bataille de Lépante qui est une œuvre purement historique sans allégorie. Toute l'attention est portée sur les deux navires au centre de la composition. Il s'agit du bâtiment d'Ali Pasha, à gauche, et de la *Capitane*, commandée par Sebastiano Venier, à droite, identifiable par le gonfalon rouge avec le lion de Saint Marc³⁶². Autour et sur ces vaisseaux règne un chaos total. Au milieu de ce tumulte, quatre figures hiératiques attirent l'attention du spectateur : Sebastiano Venier en armure sur sa galéasse près du gonfalon (fig. 121 a) ; Juan d'Autriche (fig. 121 b) sur la *Reale* juste derrière la *Capitane* de Venier ; Marcantonio Colonna (fig. 121 c) sur la galère papale, identifiable par le gonfalon avec la croix du Christ, à droite de la *Reale*. Les trois alliés sont représentés en tant qu'admoniteurs, facilitant de ce fait leur identification.

³⁶⁰ L. WAVRIN, « Mer et propagande dans la peinture vénitienne du XVI^e siècle », dans C. CAZALE BERARD, S. GAMBONI-LONGO et P. GIRARD, *La mer dans la culture italienne*, 2009.

³⁶¹ G. ISIKSEL, *La politique étrangère*, op.cit., p.254

³⁶² A. BARBERO, op.cit., p.721.

En face de la Ligue, Ali Pasha (fig. 121 d) est visible en train de commander dans son caftan jaune.

La scène commémore le moment exact où la galéasse de Venier vient emboutir la poupe du vaisseau d'Ali Pasha qui se dirigeait dangereusement vers celui de Don Juan³⁶³. Toute la composition est ainsi centrée sur Sebastiano Venier qui semble voler la vedette aux autres alliés placés en retrait³⁶⁴. L'évènement représenté par Vicentino n'est ici qu'une parcelle de la bataille. Ce choix est bien entendu délibéré dans le but de célébrer Venise et ses « cittadini virtuosi »³⁶⁵. Par ailleurs, l'épisode dépeint n'est que la version vénitienne parmi d'autres témoignages de l'altercation entre la *Reale* et le *Sultana*. En effet, le fait que ce soit Venier qui ait embouti le vaisseau d'Ali n'est pas avéré³⁶⁶. Quoiqu'il en soit Vicentino centralise toute la gloire de l'évènement sur l'action de Venier alors que Vasari avait été plus large dans les faits figurés en ne centrant pas tout sur Marcantonio Colonna et la galère papale mais sur l'action de la Ligue. Outre cet aspect, le Turc est également représenté comme un ennemi valeureux ce qui ne peut qu'augmenter le mérite de la victoire³⁶⁷. Un patriotisme exacerbé se dégage donc de cette composition historique censée servir l'Etat vénitien et sa puissance³⁶⁸.

6.2.2. *Le traité de paix de 1573*

La raison exposée précédemment peut valoir pour les tableaux historiques mais qu'en est-il des représentations allégoriques comme le tableau de Véronèse ? Dans les tableaux allégoriques, l'artiste possède davantage de liberté pour représenter l'évènement ce qui permet à Vasari de figurer le sultan dans le groupe allégorique de la Foi par exemple. Notre hypothèse, pour expliquer l'absence de Selim II dans les tableaux vénitiens, se fonde à nouveau sur les faits historiques et plus particulièrement sur le traité de paix que les Vénitiens ont signé avec l'Empire ottoman en 1573³⁶⁹. Le traité avait pour objectif de relancer les relations commerciales avec l'Empire ottoman dont Venise dépendait³⁷⁰. Cette démarche a été vue d'un très mauvais œil par les autres puissances occidentales qui la qualifiaient de trahison³⁷¹. Ainsi, la relation ambiguë qu'entretenait Venise avec le sultan pourrait justifier son absence. Le programme

³⁶³ *Ibid.*, p.719.

³⁶⁴ L. WAVRIN, *art.cit.*

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ A. BARBERO, *op.cit.*, p.719.

³⁶⁷ S. BOTTARI et G. CAMPAGNA, *art.cit.*, p.151.

³⁶⁸ I. FENLON, *art.cit.*, p.221.

³⁶⁹ M. PETITHOMME, « Les Chypriotes, des Lusignan à l'Empire ottoman (1184-1878) : l'émergence des relations intercommunautaires gréco-turques », dans *Cahiers Balkaniques*, 42, 2014, p.9.

³⁷⁰ G. ISIKSEL, *La politique étrangère, op.cit.*, p.238.

³⁷¹ L. WAVRIN, *art.cit.*

iconographique s'articule alors autour de la victoire des Chrétiens sur les Turcs infidèles obtenue grâce à la participation de Venise³⁷². Cette idée est parfaitement exprimée dans le tableau de Véronèse *Sebastiano Venier remerciant le Rédempteur après la bataille* dans la salle du Collège (fig. 122). L'œuvre est réalisée la même année que l'élection de Sebastiano Venier comme doge de Venise en 1577 à la suite de la bataille de Lépante³⁷³. Venier y est représenté en armure, sur fond de la bataille, agenouillé devant le Christ en gloire. Le nouveau doge est entouré de Sainte Justine, Saint Marc et l'allégorie de Venise davantage en retrait. L'allégorie de la Foi occupe le pendant gauche de Sebastiano Venier. Les autres alliés, l'Espagne et Rome, sont omis de la composition centralisant ainsi la victoire autour de Venise. La République vénitienne devient la détentrice de la Paix retrouvée et de la Foi à travers Sebastiano Venier qui est mis sur le même plan que la Foi. La mission pacificatrice de la monarchie universelle est donc attribuée à Venise dans le processus commémoratif de la victoire³⁷⁴. De plus, la mise en avant de la Foi, de la *virtù* masculine et de la noblesse, valeurs fondamentales de la République, participe à l'élaboration de l'identité collective vénitienne.

En conséquence, l'enjeu de la victoire pour l'Etat vénitien n'est pas la chute de l'Empire ottoman (avec qui il signe rapidement un traité de paix en 1573) mais bien d'exalter sa puissance à travers ses valeurs étatiques aux yeux des autres puissances occidentales³⁷⁵.

6.3. Conclusion

En conclusion, les représentations du sultan dans l'iconographie commémorative de la bataille de Lépante dans les salles d'apparat sont pauvres. Le seul exemple qui a pu être recensé est une des fresques du cycle de Vasari pour la *Sala Regia* du Vatican. L'identification de Selim II s'est basée sur le turban coiffé d'une couronne et sur la barbe que lui seul portait. Par ailleurs, la figuration de Selim II dans ce cycle de fresques prend tout son sens lorsque celle-ci est envisagée dans son contexte de production. Les fresques ont été réalisées pour le pape, représentant de la Foi catholique qui a vaincu son antagoniste hérétique : le sultan, figure de l'Islam. La soumission de Selim II est donc immortalisée dans la *Sala Regia* pour être exposée aux yeux des puissants et servir le pouvoir pontifical.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ G. POUMAREDE, *op.cit.*, p. 57.

Ensuite, le cas de Venise a été envisagé dans cette étude pour l'absence de Selim II dans le programme iconographique du palais des Doges. Nous avons avancé plusieurs raisons à cette absence : pour les tableaux historiques, l'absence de Selim II à la bataille justifiait sa non-figuration ; pour les tableaux allégoriques, le traité de paix de 1573 transforme les Vénitiens en traîtres aux yeux des autres puissances occidentales. Ceux-ci omettent alors volontairement le sultan avec qui ils avaient une relation ambiguë et renforcent plutôt leur statut de puissance par le rôle indispensable que la Sérénissime a joué au moment de la bataille.

Conclusion troisième partie

En conclusion, la manière de figurer le sultan s'oppose complètement aux images de Soliman ou celui-ci était figuré comme un souverain digne et valeureux. La guerre vénéto-ottomane a donc engendré une rupture dans la représentation du Turc et du sultan qui a été étudiée dans cette ultime partie. Ainsi, les diverses manières de représenter Selim II dans l'iconographie de la victoire ont été analysées dans les gravures et dans les peintures des salles d'apparat.

La gravure va être davantage satirique en exposant un Selim II désespéré, prêt à se suicider ou à se convertir, et diabolisé à travers la figure du dragon, le Mal, qui s'oppose au Bien, représenté par les membres de la Ligue sous leur forme zoomorphe ou non. Nous avons également démontré comment les stéréotypes du Turc, comme le Turc soumis, le Turc prisonnier ou sa diabolisation par le dragon, s'appliquaient personnellement à Selim II durant la guerre vénéto-ottomane. En effet, en ce qui concerne l'individualisation du dragon, l'analyse de textes nous a permis de relever l'analogie courante entre « il Gran Turco » et « il Gran Drago » qui se transfère aux images. En conséquence, l'iconographie de Lépante répète ce qui avait été fait au moment de la prise de Constantinople où le sultan Mehmed II était assimilé à un dragon. La gravure, durant la guerre vénéto-ottomane, devient un lieu de déferlement de haine et d'incitation à la violence contre l'invincible déchu.

Ensuite, le chapitre sur l'iconographie de Lépante dans les salles d'apparat a démontré que les tableaux faisant l'objet de commandes figuraient beaucoup moins Selim II que la production gravée populaire. Les thèmes développés sont, dans ces cas-ci, contrôlés et régis par des contraintes qui doivent servir l'Etat ou le commanditaire³⁷⁶. À Rome, la figuration de Selim II se justifiait comme antagonisme au pape. Ailleurs, c'est l'Infidèle qui a été vaincu et non le sultan en particulier. Venise, par sa position ambiguë avec l'Empire ottoman, décide de renforcer l'identité collective et son statut en tant que puissance à travers les valeurs étatiques dans l'iconographie de la victoire. Elle se positionne en tant que détentrice de la Paix, représentante de la Foi catholique et impératrice des mers en rejetant l'image du sultan dont la représentation l'aurait déforcée auprès des autres puissances. Ainsi, ce type d'iconographie est en opposition complète avec les images de propagande gravées où l'animosité des Vénitiens à l'encontre de Selim s'exprime sans retenue.

³⁷⁶ C. S. FAGGIANELLI, « La métamorphose de la peinture vénitienne pendant les guerres d'Orient (XVe-XVIIe siècles) », *Cahiers de la Méditerranée*, 83, 2011, p.6.

Enfin, l'importance de l'aspect religieux se fait ressentir dans toutes les images étudiées, aussi bien gravées que peintes. Cela tient du fait que, sans l'appel du pape à se lancer dans une croisade contre l'Infidèle, Lépante n'aurait pas eu lieu. Les souverains ont donc dû mettre leur différents de côté pour servir le Christ. Le combat du Bien contre le Mal, le Christ en gloire, l'allégorie de la Foi, la conversion et la soumission du vaincu servent ainsi la victoire de la Foi chrétienne.

CONCLUSION

Ce mémoire étudiait la représentation du sultan en Occident à la fin du XVI^e siècle à travers l'image de Selim II qui s'inscrit, d'une part, dans une certaine continuité avec ce qui se faisait sous Soliman et, d'autre part, dans une période de rupture.

Tout d'abord, nous avons pu observer une continuité sous le règne de Selim dans la perpétuation des types d'images du sultan qui avaient émergé sous le règne de Soliman à savoir les séries de portraits de la dynastie ottomane, les études de costumes ou encore les images de propagande. Ces images étaient nées de la curiosité et de l'intérêt des Occidentaux pour le Turc qui constituait une menace depuis l'extension préoccupante de leurs frontières sous Soliman. La vision de l'Autre comme menace persiste également sous Selim II dont les espoirs de paix au début de son règne deviennent vite illusoire comme l'a démontré le *Sommario et alboro delli Principi othomani* de Nicolo Nelli et Francesco Sansovino.

Dès lors, pour connaître l'Autre, l'ennemi, l'Infidèle, les Occidentaux se sont attachés à créer des images qui devaient être vraies, authentiques. Pour garantir cette authenticité, le recours à des sources visuelles ou textuelles était de mise afin de construire une image la plus reconnaissable possible par le public. Ainsi, durant le règne de Soliman (1520-1566), le type de source privilégié était la médaille à l'instar de Guillaume Rouillé, et son *Promptuaire des Médailles*, et de Paolo Giovio dont certains portraits de sultans se basaient, selon Nassim Rossi, sur des médailles.

Toutefois, le portrait de Selim II rompt avec ceux de ses prédécesseurs étant donné que la série de sultans de Rouillé et de Giovio s'arrêtent à Soliman. De plus, aucune médaille représentant Selim II n'a jamais été commandée sous son règne ce qui implique la recherche d'autres types de sources pour réaliser son image. De cette manière, il a pu être constaté, au long de cette étude, que les sources utilisées par les artistes occidentaux pour représenter Selim II étaient issues des rapports diplomatiques entre la Sublime Porte et l'Occident. En effet, la diplomatie, débutée sous Soliman, connaît un essor considérable avec Selim II alors que celui-ci n'est encore qu'un prince. En conséquence, le premier portrait de Selim par Nelli (1567) (fig.2) se baserait, selon notre hypothèse, sur la gravure de Domenico de'Franceschi de 1563 (fig. 5 a-i), dont le dessin aurait été réalisé lors de l'ambassade vénitienne de 1562 avec l'ambassadeur Marcantonio Donini. Nelli aurait complété ses sources avec la *relazione* de l'ambassadeur qui contenait une description physique du sultan. Ensuite, les portraits de Selim par Véronèse (fig. 36) et Ligozzi (fig. 78) prendraient pour source le portrait équestre de

Selim II par Lambert Wyts (fig. 45) qui était un artiste d'ambassadeur. Enfin, Cristofano dell'Altissimo (fig. 18) se serait inspiré des miniatures de l'artiste ottoman Nigârî (fig. 19 et 20) qui seraient arrivées en sa possession grâce à la propagande faite par Selim, alors prince, pour se légitimer auprès des cours européennes au début des années 1560.

Ces sources, qui traitent le sultan avec réalisme, engendrent une image de Selim II tout à fait différente par rapport à celle de Soliman. En effet, le prédécesseur de Selim était surtout représenté de profil, conformément à la tradition des médailles, ce qui limitait son individualité. Dans le cas de Selim II, aucun portrait n'est de profil, excepté le portrait équestre de Nicolo Nelli de 1569 (fig. 7). Les autres images préfèrent le trois-quarts. Cette orientation est surprenante en ce qui concerne les portraits équestres de Selim II dans les albums de costumes à l'aquarelle de Lambert Wyts (fig. 45) et de Lambert de Vos (fig. 46). De fait, dans le portrait équestre impérial, la figure de pouvoir est toujours représentée de profil à l'instar des cortèges figurant Soliman où l'accent est mis sur le costume. Néanmoins, chez Wyts et de Vos, la physionomie a autant d'importance que le costume dans la représentation de la figure impériale. Dans ces cas-ci, la position de trois-quarts permettait de transformer Selim II en admoniteur ce qui renforçait son statut de pouvoir et facilitait, de ce fait, son identification au milieu des autres membres du cortège. Le portrait équestre de Wyts, très détaillé au niveau physiologique, permet ainsi aux représentations postérieures, comme Ligozzi ou Véronèse, de représenter le sultan de trois-quarts de manière très détaillée.

Ensuite, l'étude des images de Selim a permis de relever un changement dans l'occidentalisation de l'Autre. Sous le règne de Soliman, les sultans étaient occidentalisés au niveau physiologique et également au niveau de leur costume. La peau était blanchie, les yeux débridés, des grosses fourrures étaient rajoutées tout comme des couronnes et des sceptres. Pour Selim II, sa physionomie est assez conforme à la réalité malgré la moustache retroussée dans certaines gravures italiennes ou les yeux débridés, à l'exception du portrait de dell'Altissimo qui les présente bridés. Au niveau du costume, les représentations de Selim II limitent les attributs occidentaux, excepté le portrait équestre de 1569 (fig. 7) qui comprend un sceptre. Le costume est généralement conforme au costume traditionnel ottoman si ce ne sont quelques erreurs observées au niveau du code couleur, de l'omission de certains attributs ou encore l'usage de certains attributs dans le mauvais contexte comme la plume d'aigrette. Par ailleurs, les albums de costumes de Wyts et de Vos proposaient une approche bien plus objective et authentique du costume ottoman par rapport aux autres gravures allemandes, contemporaines à

Selim ou plus anciennes, qui étaient fort influencées par le goût local allemand. Ainsi, il apparaît que les représentations peintes du sultan Selim II sont plus authentiques que les gravures.

De plus, nous avons pu constater une nette différence entre les images de Selim réalisées avant la bataille de Lépante, pendant la guerre vénéto-ottomane, et celles réalisées après celle-ci. Les premiers portraits de Selim II, à savoir ceux de Nicolo Nelli (1567) (fig. 2) et de Cristofano dell'Altissimo (avant 1568) (fig. 18), le figurent avec une certaine agressivité, induite par son regard mauvais. Le sultan n'a pas encore attaqué Chypre mais la tension en Occident par rapport à la menace ottomane persiste. En outre, dell'Altissimo dépeint Selim II avec beaucoup d'indignité. Ces images assez négatives du sultan sont à mettre en relation avec sa réputation luxurieuse qui l'opposait à toutes les valeurs humanistes. Ensuite, pendant la guerre vénéto-ottomane, un déferlement de haine s'abat sur Selim II qui est diabolisé et ridiculisé aussi bien dans la gravure que dans la peinture. Enfin, quelques années après la bataille de Lépante, la propagande agressive contre le sultan semble s'atténuée et les portraits de Selim, comme ceux de Véronèse (1578) (fig. 36) et de Ligozzi (vers 1576) (fig. 78), le dépeignent avec une certaine douceur. Cette douceur, qui se transforme presque en peur chez Ligozzi, présente Selim II comme inoffensif. Chez Véronèse, le sultan est même humanisé. Cette transition s'explique par le fait que Selim est à présent le vaincu et non plus l'invincible ennemi. Le dragon chez Ligozzi fige d'ailleurs le sultan dans cette image en le renvoyant sans cesse à sa défaite à Lépante. Cette interprétation se base sur notre hypothèse à propos de la datation qui situe la production de la série de Ligozzi vers 1576, soit avant le départ de Ligozzi pour Florence en 1577. Cette suggestion s'appuyait sur la recherche du modèle que nous avons déterminé comme étant le portrait équestre de Wyts (fig. 45).

En outre, nous avons évoqué plus haut la violence de la propagande à l'encontre de Selim II durant la guerre vénéto-ottomane. Ces images de haine et de mépris s'opposent à celles représentant Soliman, dépeint dans toute sa dignité face à son adversaire ou les autres Occidentaux. Ce changement radical dans la représentation du sultan s'explique par le fait que les contemporains interprètent la défaite turque comme la fin du mythe de l'invincibilité ottomane et de leur hégémonie sur l'Occident. En conséquence, tous les efforts diplomatiques fournis par les puissances européennes pour préserver leurs avantages avec l'Empire ottoman sont étouffés et laissent place à un déferlement de haine. Dans la gravure, Selim II est soit diabolisé par l'exposition de tous ces actes cruels, comme dans le frontispice (fig. 94), ou ridiculisé par la mise en scène de sa conversion ou de son désespoir à l'instar de Bernardino Passeri (fig. 99) et frontispice. Dans la *Sala Regia* au Vatican (fig. 114), Vasari représente

Selim II détourné du Christ et complètement soumis à la Foi, vainqueur de la bataille. L'image de Selim II au sein du groupe de prisonniers dans la fresque vasarienne n'avait, jusque-là, jamais été étudiée voire identifiée. Notre hypothèse quant à son identification se basait sur l'observation stricte des détails de sa physionomie et de ses attributs. Ensuite, la même ambivalence entre diabolisation et ridiculisation se retrouve dans le dragon utilisé comme analogie au Grand Turc. Le dragon est, en effet, soit présenté menaçant et combatif face à la Sainte Ligue ou soumis, écrasé par les Alliés victorieux comme chez Martino Rota (fig. 92). En ce qui concerne cet animal fantastique, nous avons d'ailleurs émis l'hypothèse que le dragon était devenu une figure analogique au sultan Selim II, en particulier durant le contexte de la bataille de Lépante. De fait, la désignation du « Gran Drago » dans les textes, référence directe au Grand Turc, l'usage d'attributs impériaux ou encore sa confrontation avec les autres souverains occidentaux allaient dans le sens de cette hypothèse. Ainsi, toutes ces images négatives, qui étaient utilisées depuis la réémergence des prophéties au début du XVI^e siècle pour désigner le Turc en général, sont appliquées à Selim II, et encore au Turc, pendant la guerre vénéto-ottomane.

Enfin, la dernière section abordait l'absence de Selim II dans le programme iconographique du palais des Doges après la victoire chrétienne. Nous avons avancé comme explication la contrainte des artistes à rester conformes à l'Histoire étant donné que Selim II n'était pas présent à la bataille. Nous avons également émis une autre hypothèse qui est directement liée à la propagande mise en place par l'Etat. À Rome, la figuration de Selim II se justifiait comme figure antagoniste au pape. À *contrario*, à Venise, son absence s'explique par la relation ambiguë séculaire qu'entretient la Sérénissime avec le sultan qui valait à cette ville souvent d'être traitée de traîtresse par les autres puissances occidentales. L'enjeu du programme iconographique est donc d'exalter la République de Venise à travers le rôle central qu'elle a eu dans la bataille et à travers ses valeurs étatiques. Ainsi, à Venise, après la guerre vénéto-ottomane, les programmes iconographiques commandés par l'Etat demeurent fidèles à leur politique de diplomatie contrairement à la gravure.

Même si ce mémoire couvre une grande partie de l'iconographie de Selim II, divers sujets n'ont pu être abordés et méritent d'être étudiés dans des études postérieures. Ainsi, la propagande allemande sur le sultan sous Selim II, ou sur une période plus large, ou encore l'évolution de la représentation de la bataille de Lépante et de la vision du Turc au XVII^e siècle font partie de ces sujets encore non-traités.

BIBLIOGRAPHIE

ANONYME, *Solyman the Magnificent going to Mosque : from a series of engravings on wood published by Domenico de'Franceschi at Venice in MDLXIII*, Florence, Florence & Edinburgh, 1877.

ALBERI, E., *Le relazioni degli ambasciatori veneti al senato durante il secolo decimosesto*, Florence, Società editrice fiorentina, vol.1, 1839.

ALBERI, E., *Le relazioni degli ambasciatori veneti al senato durante il secolo decimosesto*, serie 3, vol 3, Florence, Società editrice fiorentina, 1855.

ALPASLAN ARCA, S., « Parures et vêtements de Topkapi : de l'apparat à la relique », *A la cour du Grand Turc. Caftans du palais de Topkapi*, catalogue d'exposition, Paris, Louvre, du 11 octobre au 18 janvier 2010, Paris, Musée du Louvre, 2010.

D'AMICO, J.-C., « De Pavie à Bologne (1525-1530) : la prophétie comme arme de la politique impériale pendant les guerres d'Italie », dans A. REDONODO (dir.), *La prophétie comme arme de guerre des pouvoirs (XVI^e-XVII^e siècles)*, 2000, pp.51-61.

APOSTOLOU, I., « Les Orientaux », dans *Orientalisme français*, 2009, pp.245-363.

ARGENIO, D., « Le récit de voyage dans le Levant de Nicolas de Nicolay : le parcours d'un lettré au service de la monarchie française », dans *Les parcours de l'humanisme*, 35, 2020, pp.117-131.

ARNOLD, T., *The Encyclopaedia of Islam. A dictionary of the geography, ethnography and biography of the muhammadam peoples*, vol.1, Londres, Luzac, 1913.

ARNOLD, T., *The Encyclopaedia of Islam. A dictionary of the geography, ethnography and biography of the muhammadan peoples*, vol 3, Londres, Luzac, 1927.

BAGCI, S., CAGMAN, F., RENDA, G. et TANINDI, Z., *Ottoman painting*, Ankara, Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism General Directorate of Libraries and Publications, 2006.

BARBERO, A., *La Bataille des trois empires : Lépante : 1571*, Paris, Flammarion, 2014.

BAUMGARTEN, P. M., « Vatican », dans *Catholic Encyclopedia*, 1913.

BELY, L., *L'art de la paix en Europe. Naissance de la diplomatie moderne*, Paris, PUF, 2007, (Le nœud Gordien).

BEUCHAT, R., « Echange interculturel et transfert de représentations sur les portraits turcs de Paolo Giovio », dans *Arborescences*, 2, 2012, pp.1-15.

BOGH RASMUSSEN, M., « Artistes européens de la Renaissance à Constantinople », MESSLING, G., *L'Empire du sultan : le monde ottoman dans l'art de la Renaissance*, catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 27 février au 31 mai 2015, Bruxelles, Bozar Books, 2015.

BONORA, E., *Ricerche sur Francesco Sansovino. Imprenditore librario e letterato*, vol. 52, Venise, Istituto Veneto di science, lettere, ed art, 1994.

BORN, R., « Livres de costumes et albums de souvenirs. Transfert d'images et d'informations entre l'Orient et l'Occident », dans MESSLING, G., *L'Empire du sultan : le monde ottoman dans l'art de la Renaissance*, catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 27 février au 31 mai 2015, Bruxelles, Bozar Books, 2015.

BOTTARI, S. et CAMPAGNA, G., « Riflessi della battaglia di Lepanto sulla cultura figurativa e letteraria del tardo Cinquecento : alcune considerazioni », dans *Proposte e ricerche. Economia e società nella storia dell'Italia centrale*, 86, 2021, pp.141-151.

BOUQUET, O., « Comment les grandes familles ottomanes ont découvert la généalogie », dans *Cahiers de la Méditerranée*, 82, 2011, pp.297-324.

BOUQUET, O., « Un grand vizir dans son palais », dans *Turcica : revue d'études turques*, 51, 2020, pp. 163-217.

BUFFA, S., *Italian artists of the sixteenth century*, vol 34, New York, Abaris Books, 1982.

BURTIN, M.-P., « Un apôtre de tolérance : l'humaniste allemand Johannes Löwenklau, dit Leunclavius (1541-1593) », dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t.52, n°3, 1990, pp.561-570.

CALVI, G., « Corps et Espaces. Les costumes des Balkans dans l'Europe du XVI^e siècle », dans *La querelle des corps. Acceptions et pratiques dans la formation des sociétés européennes*, 11, 2013.

CANTU, C., *Histoire universelle*, 16, Paris, Firmin Didot Frères, 1861.

CAPRIOTTI, G., « Becoming paradigm : the image of the Turks in the construction of Pius V's sanctity », dans *Il Capitale culturale*, 6, 2017, pp.189-221.

CARBONI, S., *Venise et l'Orient : 828-1797*, catalogue d'exposition, Paris, Institut du monde arabe, du 2 octobre 2006 au 18 février 2007, Paris, Gallimard, 2006.

CAVALLI, M., « Eine unbekannte venezianische Relazion über die Türkei (1567) », dans *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, 1914.

CHARLIER, R., « Les arts de mourir, 1450-1600 », dans *Annales : économies, sociétés, civilisations*, 1, 1976, pp.51-75.

CROWLEY, R., *Empires of the Sea : The Siege of Malta, the Battle of Lepanto, and the Contest for the center of the World*, Random House, New York, 2008.

DEKONINCK, R., « De la violence de l'image à l'image violentée. L'iconoclasme protestant comme rupture fondatrice de notre conception moderne de l'image et de l'art », dans *Ateliers*, 29, 2001, pp.57-67.

EICHEL-LOJKINE, P., « Seneca se necans : l'histoire distribuée en exemples, emblèmes et « lieux communs » par Boissard et Thevet », dans *Nouvelle revue du XVI^e siècle*, vol.19, n°1, 2001,

ERTEM BASKAYA YASA, F. et ARTUN ÖZGÜNER, E., *Twisting Realsim : the representation of Power in the Portraits of Ottoman Sultans un the Early Photographic Era*, 2015.

FAGGIANELLI, C. S., « La métamorphose de la peinture vénitienne pendant les guerres d'Orient (XV^e-XVI^e siècles) », dans *Cahiers de la Méditerranée*, 83, 2011.

FAVALIER, S., « Lépante : la fabrication d'une gloire vénitienne », A. MORINI (éd.), *L'histoire mise en œuvres. Fresques, collages, trompe-l'œil : des modalités de «fictionnalisation» de l'histoire dans les arts et la littérature italienne*, actes du colloque, Saint-Etienne, 2-3 mai 2000, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 2001, pp.217-231.

FEMELAT, A., « Des chevaux réels et un cheval idéal : naturalisme et idéalisation des chevaux des portraits équestres italiens des Trecento et Quattrocento », dans *In Situ*, 27, 2015, pp.1-25.

FENLON, I., « Lepanto : the arts of celebration in Renaissance Venice », dans *Proceedings of the British Academy*, 73, 1987, pp.201-236.

GACHARD, M., « Notice des manuscrits concernant l'histoire de la Belgique qui existent à la bibliothèque impériale, à Vienne », dans *Compte-rendu des séances de la commission royale d'histoire*, t.5, 1863, pp.235-390.

GEORGEON, F., VATIN, N. et VEINSTEIN, G. (dir.), *Dictionnaire de l'Empire ottoman*, Paris, Fayard, 2015, p.1060.

GOMRICH, E. H., « Celebrations in Venice of the Holy League and of the Victory of Lepanto », dans *Studies in Renaissance and Baroque Art*, 1967, pp.62-68.

GUILLAUME, G., « Chronique. Soliman-le-Magnifique, l'apogée de la peinture turque et Ivan Stchoukine », dans *Arts asiatiques*, t.26, 1973, pp.271-290.

HITZEL, F., « Les ambassades à Constantinople et la diffusion d'une certaine image de l'Orient », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1, 2010, pp.277-292.

ILG, U., «Visiting the “Serraglio del Gran Signore” Medici Diplomacy and cross cultural contact at the Time of Grand Duke Francesco I », dans *The Medici and the Levant. Interlacing Cultures from Florence to the Easter Mediterranean (1532-1743)*, 2016, pp.87-99.

ISIKSEL, G., *La politique étrangère ottomane dans la seconde moitié du XVI^e siècle : le cas du règne de Selim II (1566-1574)*, Thèse de doctorat en Histoire et civilisations présentée à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales à Paris, (G. VEINSTEIN, promoteur), s.d.

ISIKSEL, G., « Les méandres d'une pratique peu institutionnalisée : la diplomatie ottomane, XV^e- XVI^e siècle », dans *Mondes*, n°5, 2014.

JUDDE DE LARIVIERE, C., *Les relazioni des ambassadeurs vénitiens et l'expression du for privé dans les documents publics (XVI^e siècle)*, MOUYSET, S., BARDET, J.-P., RUGGIU, F.-J., *Car c'est moy que je peins*, 2010, pp.205-220.

LASTRAIOLI, Ch., « Choix éditoriaux et curiosités littéraires al segno de la Regina », dans BENEVENT, Ch., CHARON, A., DIU, I. et VENE, M., *Passeurs de textes. Imprimeurs et libraires à l'âge de l'humanisme*, acte de colloque du Centre d'études supérieures de la Renaissance et de l'école nationale des Chartes, Paris, 30-31 mars 2009, Paris, ENC, 2012 (Etudes et rencontres, 37).

LE THIEC, G., « Du Museo à l'illustration : la fabrique d'hommes illustres de Paolo Giovio », dans CROUZET-PAVAN, E., DELZANT, J.-B. et REVEST, C. (dir.), *Panthéons de la Renaissance. Mémoires et histoires des hommes et femmes illustres (v.1350-1700)*, 2021 (Ecole française de Rome).

LESURE, M., *Lépante : la crise de l'Empire ottoman*, Paris, Julliard, 1972.

LOWENKLAU, J., *Figurae calamo exaratae variorum Turcarum imperatorum, capitaneorum etc. imagines, deinde habitus, ludos, caerimonias*, entre 1586 et 1599.

MARCOUX, R., « Vultus velatus ou la figuration positive de la tristesse dans l'iconographie de la fin du MoyenAge », dans *La chair des émotions*, 61, 2011.

MARUCCI, L., « Le rôle méconnu de la physiognomonie dans les théories et les pratiques artistiques de la Renaissance à l'âge classique », dans *Nouvelle revue d'esthétique*, 15, 2015, pp.123-133.

MATTEI, J.-L., « Une image favorable des Turcs dans la littérature et les écrits occidentaux (XVI^e-XVIII^e siècle) », dans *Sayi*, 1, 1992.

MESSLING, G., *L'Empire du Sultan : le monde ottoman dans l'art de la Renaissance*, catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 27 février au 31 mai 2015, Bruxelles, Bozar Books, 2015.

DE MERINDOL, Ch., « Le prince et son cortège. La théâtralisation des signes du pouvoir à la fin du Moyen-Age », dans *Société des historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur public*, 1992, pp.303-323.

MINOZIO, F., « Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri », dans CARRARA, E. et GINZBURG, S. (dir.), *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, actes de colloque à la Scuola Normale Superiore, Pise, 30 septembre – 1er octobre 2004, Pise, Edizioni della Normale, 2007, pp.77-147.

MORANDI, Ch. G., « L'immagine del Turco tra storia e allegoria. Riflessione intorno a un foglio "ottomano" di Jacopo Ligozzi e al suo possibile contesto fiorentino », dans *Intrecci d'arte*, 7, 2018, pp.26-49.

MORETTI, M., « Profezie scritte et figurate. La lettera di Bartolomeo Georgijevic a Massimiliano II alla vigilia di Lepanto », dans *Giornale di storia*, 8, 2012, pp.1-21.

MUNTZ, E., « Le musée de portraits de Paul Jove. Contributions pour servir à l'iconographie du Moyen-Age et de la Renaissance », dans *Mémoires de l'Institut national de France*, t 36, 1901, pp.249-343.

NECIPOGLU, G., « A period of transition : portraits of Selim II », *The sultan's portrait. Picturing the house of Osman*, catalogue d'exposition, Topkapi Palace Museum, Istanbul, 6 juin-6 septembre 2000, Istanbul, Isbank, 2000.

NECIPOGLU, G., « The serial portraits of Ottoman sultans in comparative perspective », dans *The sultan's portrait. Picturing the house of Osman*, catalogue d'exposition, Topkapi Palace Museum, Istanbul, 6 juin-6 septembre 2000, Istanbul, Isbank, 2000.

- OMODEO (dir.), A., *Mostra di stampe popolari venete del '500*, Florence, Leo. S. Olschki, 1965.
- PATRICK HUGHES, T., *A Dictionary of Islam being a cyclopedia of the doctrines, rites, ceremonies, and customs, together with the technical and theological terms, of the Muhammadan religion*, Londres, Allen & Co, 1885.
- PERKINSON, S., « From an « art de mémoire » to the Art of Portraiture : Printed Effigy Books of the Sixteenth Century », dans *Sixteenth Century Journal*, 33, 2002, pp.687-723.
- PETITHOMME, M., « Les Chypriotes, des Lusignan à l'Empire ottoman (1184-1878) : l'émergence des relations intercommunautaires gréco-turques », dans *Cahiers Balkaniques*, 42, 2014, pp. 1-21.
- PIGNATTI, T., et PEDROCCO, F., *Véronèse*, Paris, Bordas, 1992.
- PITTUI, I., « Tra originali e copie : note sui ritratti di Ottomani della collezione Giovio », *Venezia Arti*, vol.30, 2021.
- POUMAREDE, G., *Pour en finir avec la Croisade : mythes et réalités de la chute contre les Turcs aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, PUF, 2009.
- RENDA, G., « Les portraits de sultans ottomans et l'Europe de la Renaissance », dans MESSLING, G., *L'Empire du Sultan : le monde ottoman dans l'art de la Renaissance*, catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 27 février au 31 mai 2015, Bruxelles, Bozar Books, 2015.
- ROSSI, N., *Italian Renaissance Depictions of the Ottoman Sultan : Nuances in the Function of Early Modern Italian Portraiture*, thèse de doctorat en Philosophie, présentée à l'Université de Colombie, 2013.
- SALOMON, X. F., *Veronese*, Londres, National Gallery Limited, 2014.
- SCHNAPP, J.-E., « Figures du pouvoir ottoman et Apocalypse au XVI^e siècle. Les dessins de Jacopo Ligozzi », dans *Cahiers d'études italiennes*, 27, 2018, pp.1-11.
- SCORZA, R., « Vasari's Lepanto frescoes : 'Apparati', medals, prints and the celebration of victory », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 75, 2012, pp.141-200.
- SORCE, F., « Il drago come immagine del nemico turco nella rappresentazione di età moderna », *Rivista dell'istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte*, 62-63, 2007-2008, pp.173-194.
- THOMAS, D. et CHESWORTH, J., *Christian-muslim relations. A bibliographical history (600-900)*, vol.1, Leyde, Brill, 2009.

TOSINI, P. et ROSATO, V., *Circolarità di modelli cassinesi nella pittura della Controriforma: i casi di Bernardino Passeri e Marco Mazzaroppi*, Cassino, Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale, 2013.

VIALON, M. et CAMPANA, C., *Les célébrations de la victoire de Lépante*, acte de colloque, Le Puy-en-Velay, septembre 2002, s.l., HAL, 2011, pp.55-78.

WALLERICK, G., « La guerre par l'image dans l'Europe du XVI^e siècle. Comment un protestant défie les pouvoirs catholiques », dans *Archives de sciences sociales des religions*, 49, 2010.

WAVRIN, L., « Mer et propagande dans la peinture vénitienne du XVI^e siècle », dans CAZALE BERARD, C., GAMBONI-LONGO, S. et GIRARD, P., *La mer dans la culture italienne*, 2009.

WILLIAMS, H., « Additional Printed Sources for Ligozzi's Series of Figures of the Ottoman Empire », dans *Master Drawings*, 51, n°2, 2013, pp.195-220,

WILSON, B., *The World in Venice : print, the city, and early modern identity*, Toronto, University of Toronto Press Incorporated, 2005.

WITCOMBE, Ch. L. C. E., *Copyright in the Renaissance : Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century*, Londres, Brill, 2004.

Sources anciennes

ANONYME, *Capitolo a Selin imperator de Turchi delle feste & allegrezze ch'ei faceua in Costantinopoli & per tutta la Turchia della presa de l'isola di Cipro. Nuouamente composta e data in luce, con tre sonetti bellissimi*, Venise, 1571.

ANONYME, *Il bellissimo et sontuoso trionfo fatto nella magnifica città di Venetia nella publicatione della Lega. Con tutti i particolari degni, che in simile negotio sono occorsi. Et appresso alcuni avisi di Famagosta et di Candia*, Venise, 1571.

ANONYME, *Ordine et dechiaratione di tutta la mascherata, fatta nella Città di Venetia la Domenica di Carnevale. 1571. Per la Gloriosa Vittoria contra Turchi*, Venise, Giorgio Angelieri, 1572.

BENEDETTI, R., *Ragguaglio delle Allegrezze, Solennità, e feste, fatte in Venetia per la felice Vittoria, al Clariss. Sig. Girolamo Diedo, digniss. Consigliere di Corfù*, Venice, 1571.

DE BRUYN, A., *Omnium poene*, Anvers, 1581.

GIOVIO, P., *Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita, quae apud Musaeum spectantur*, 1551.

NAZARI, G. B., *Discorso della futura e sperata vittoria contro il Turco*, Venise, 1570.

RIPA, C., *Iconologia*, Paris, 1636.

ROUILLE, G., *La premiere partie du promptuaire des medalles des plus renommes personnes qui ont esté depuis les commencement du monde; La seconde partie du promptuaire des medalles, commençant à la nativité de nostre Savueur Iesus Christ*, Lyons, 1553.

SANSOVINO, F., *Del Secretario*, Venise, Heredi di Vincenzo Valgrisi, 1580.

WEIGEL, H., *Trachtenbuch*, Ulm, 1577.

Sites Internet

ASCSA, *Dressing Empire : Ottoman Costumes Albums and Transculturation*, [<https://vimeo.com/348357772>], (04/08/23).

ADEVA, *Das Kostümbuch des Lambert de Vos*, [<https://www.adeva.com/f/33/Das-Kost%C3%BCmbuch-des-Lambert-de-Vos/>], (04/08/23).

BRITISH MUSEUM, *Domenico di Franceschi*, [<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG27740>], (03/08/2023).

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, *Giovanni Battista Nazari*, [https://data.bnf.fr/13009524/giovanni_battista_nazari/], (14/08/23).

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, *Niccolo Nelli*, [https://data.bnf.fr/fr/15404096/niccolo_nelli/], (03/08/2023).

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, *Francesco Sansovino*, [https://data.bnf.fr/fr/12078311/francesco_sansovino/], (03/08/2023).

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, « L'arbre, métaphore familiale », dans *Les Essentiels*, [<https://essentiels.bnf.fr/fr/histoire/moyen-age/ec30294b-fa8d-4bb4-b74e-0475b6dcbc20-enfant-moyen-age/article/b93dbbc4-8103-477b-8e37-733b3e9deb3c-arbre-metaphore-familiale>], (09/08/23).

CNRTL, *Baile*, [<https://cnrtl.fr/definition/academie4/ba%C3%AFle#:~:text=BAILE.,endroits%20%C3%A0%20un%20Juge%20Royal>], (03/08/23)).

DATI CULTURA, *Ritratto di Selim II (dipinto) by dell'Altissimo Cristofano (sec. XVI)*, [<https://dati.beniculturali.it/lodviewarco/resource/HistoricOrArtisticProperty/0900290465.html>], (04/08/23).

EGLISE CATHOLIQUE, *Qu'est-ce qu'une bulle pontificale ?*, le 02 décembre 2015, [[https://eglise.catholique.fr/actualites/dossiers/jubile-de-la-misericorde/411200-quest-ce-quune-](https://eglise.catholique.fr/actualites/dossiers/jubile-de-la-misericorde/411200-quest-ce-quune-bullepontificale/#:~:text=Une%20bulle%20pontificale%20d%C3%A9signe%20une,d%C3%A9finit%20pas%20son%20autorit%C3%A9%20magist%C3%A9rielle)

[bullepontificale/#:~:text=Une%20bulle%20pontificale%20d%C3%A9signe%20une,d%C3%A9finit%20pas%20son%20autorit%C3%A9%20magist%C3%A9rielle](https://eglise.catholique.fr/actualites/dossiers/jubile-de-la-misericorde/411200-quest-ce-quune-bullepontificale/#:~:text=Une%20bulle%20pontificale%20d%C3%A9signe%20une,d%C3%A9finit%20pas%20son%20autorit%C3%A9%20magist%C3%A9rielle)], (04/08/23).

ENCYCLOPEDIE FRANCAISE, *Busdigan*, [<https://www.encyclopediae.fr/definition/busdigan>], (04/08/23).

GEOGRAPHICUS, *Zenoni*, *Domenico*, [https://www.geographicus.com/P/ctgy&Category_Code=zenonid], (11/08/23).

T. HILTMANN, *Les salles d'apparat des palais royaux et princiers en Europe (XIV- XVI^e s.)*, le 15 novembre 2016, [<https://calenda.org/382766>], (04/08/23).

LANCIAULT, J., *La locution du jour : la « Sublime Porte »*, le 27 novembre 2020, [<https://www.jacqueslanciault.com/2020/11/27/locution-jour-sublime-porte/#:~:text=Le%20dictionnaire%20du%20correcteur%20%C3%A9lectronique,%3B%20la%20Turquie%20en%20soi.%20%C2%BB>], (11/08/23)).

LAROUSSE, *Empire ottoman*, [https://www.larousse.fr/encyclopedia/autre-region/Empire_ottoman/136521], (04/08/23).

LE GALLERIE DEGLI UFFIZI, *Ritratto di Selim II*, [<https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailccd/1187789/>], (04/08/23).

MUSINSKY, *Imagines Quoru[n]dam Principum, et Illustrium Virorum. Ritratti di alcuni prencipi, et huomini illustri*, [<https://www.musinskyrarebooks.com/pages/books/3208/nicolo-portraits-nelli-martino-rota-domenico-zenoiartists/imagines-quoru-n-dam-principum-et-illustrium-virorum-ritratti-di-alcuni-prencipi-et-huomini>], (04/08/23).

SOTHEBY'S, *Old Master Drawings. Lot 10*, [<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2009/old-master-drawings-109640/lot.10.html>], (04/08/23).

TRECCANI, *Ligozzi, Jacopo*, [[https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-ligozzi_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-ligozzi_(Dizionario-Biografico))], (04/08/23).

TRECCANI, *Ròta, Martino*, [<https://www.treccani.it/enciclopedia/martino-rota/>], (11/08/23)

TRUONG, A. R., *A la cour du Grand Turc : caftans du palais de Topkapi*, le 1^{er} octobre 2009,

[<http://www.alaintruong.com/archives/2009/11/01/15637418.html>], (04/08/23).

UNIVERSALIS, *Janissaires*, [<https://www.universalis.fr/encyclopedie/janissaires/>], (04/08/23)).

ZIEREIS FACSIMILES, *The Costume Book of Lambert de Vos*, [<https://www.facsimiles.com/facsimiles/the-costume-book-of-lambert-de-vos>], (04/08/23).

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial