

Antonela CORBAN\*

## L'armure et autres éléments du répertoire visuel dans l'art du portrait généalogique

**Abstract:** Genealogical portraiture, through the pictorial representation of the descendants of a royal family (and nobility), had the role of visually marking, in chronological order, a succession of sovereigns and to emphasize the importance of dynastic continuity. Thus, the portrait was to provide, on one hand, information about his identity, individuality and visual individualization of the represented character. The other hand, it was to indicate data of another order, namely information about the seniority of the family whose descendant was the character, and about its military and political tradition.

This type of portrait was made according to models and rules established by the artists who worked for these families, and was continuously supplemented and perfected with representative details, which were later constituted as visual sources for the new compositions. This means that around each character there is a descriptive context, to indicate a certain space, and a number of visual elements (armor, sword, general's baton or scepter, helmet, gloves) with a symbolic role, which lead to the idea that the representation is one of a character with a special status.

**Keywords:** genealogical portraiture, visual inventory of the portrait, aesthetics of the chivalric devices, power, identity.

### L'art du portrait et les lignées sanguines directes

L'art du portrait généalogique, par la représentation picturale des descendants d'une famille royale (et nobiliaire, à partir d'un moment donné), a eu le rôle de marquer de point de vue visuel, en ordre chronologique, toute une lignée de souverains, et de souligner, ainsi, l'importance de la continuité dynastique. En égale mesure, ce type d'art du portrait, nommé par Joanna Woodall „généalogie visuelle” (Woodall 1997, 3) a eu comme objectif d'exprimer la fierté d'appartenir à une certaine lignée sanguine (Bass 2009, 63).

Au XVII<sup>e</sup> siècle, les peintres ont commencé à utiliser de plus en plus souvent la toile à la place des panneaux en bois, et ce fait a conduit à la réalisation d'ouvrages de plus en plus amples. De façon que les

---

\* PhD, University of Burgundy, Dijon, France and “Al. I. Cuza” University of Iași, Romania; email: [acorban2001@yahoo.com](mailto:acorban2001@yahoo.com)

compositions à personnages grandeur nature, en pied, sont devenues pratique courante, certains types évoluant vers de vrais paradigmes. Au départ, ces peintures ne renvoyaient pas de point de vue iconographique au visage de la personne représentée, car, ce que les artistes voulaient transmettre, c'était l'idée de modèle universel, de „figure à qualités transcendantes” (Woodall 1997, 2), ou, encore, l'idée d'émulation suscitée par les victoires des antécédents, obtenues à force de mérites personnels. Cette absence de ressemblance physiologique dans le tableau n'empêchait pas d'établir l'identité du personnage, car le langage visuel supplémentaire était compensatoire (par exemple, on inscrivait sur le tableau son nom, une date, plus exactement une année et des moyens conventionnels de reconnaissance, tel le blason).

Dès le milieu du XVe siècle, la méthode de représentation idéalisée a été combinée avec celle réaliste, et, de cette façon, „par l'assimilation sans grand tapage du réel à l'idéal, l'art du portrait naturaliste a permis à un certain être humain de personnifier la grandeur du royaume ou le courage du leader militaire” (Woodall 1997, 2). Le XVIe siècle a apporté toute une série d'éléments visuels organisés de manière préétablie, qui se trouve à la base de la majeure partie des portraits réalisés selon la manière naturaliste, jusqu'au XIXe siècle. Il s'agit du fait qu'à chaque statut social on a associé une forme distinctive de portrait, et on lui a attribué un langage pictural spécifique.

### **Les personnages et leur répertoire visuel**

Les portraits généalogiques sont réalisés selon des modèles et des lois établies par des artistes ayant œuvré pour des familles royales. Ces portraits ont été continuellement améliorés, complétés, peaufinés de détails représentatifs, constitués ultérieurement en sources visuelles pour les nouvelles compositions. Cela veut dire qu'autour de chaque personnage il existe un contexte descriptif indiquant un certain espace, délimité d'habitude par un seul objet, ou un cumul d'objets: une fenêtre, un rideau, une table, une chaise, un fauteuil, une console, un carrelage.

Afin de compléter ce tableau, on en ajoute encore d'autres éléments visuels à rôle symbolique, éléments qui font tout de suite penser que la représentation est celle d'un personnage ayant un statut à part: l'armure, le sabre, le bâton ou le sceptre, le heaume, les gants (la plupart d'entre ces objets portant les signes et armoiries de divers ordres de chevaliers), éléments qui peuvent fournir des détails au sujet de leur encadrement temporel – la période où ils ont été confectionnés, le style ou la mode auxquels ils appartenaient.

Le long du temps, l'utilisation de ces objets a eu pour but le fait d'indiquer l'idée de noblesse ou de royauté, moyennant un message évident,

transmis sans ambiguïté. Richard Brilliant nomme ces éléments des „propriétés privilégiées de la représentation” (Brilliant 2013, 26), leur rôle étant de conduire à la reconnaissance immédiate d'un portrait comme appartenant à la royauté ou à la noblesse. À part les objets, on utilisait aussi dans la démarche artistique certaines attitudes à valeur symbolique ayant trait au portrait moral (réel ou construit) du personnage, dans le but évident d'en améliorer l'image, par le truchement d'une mine solennelle et grave (l'air sérieux, parfois crispé, étant associé aux attributs et aux responsabilités sociales et politiques du personnage en cause).

### **1. L'armure. Le corps en armure**

Le premier attribut présent dans la peinture généalogique est l'armure, ce qui peut être considéré comme l'indice le plus parlant pour l'image d'un monarque (un noble). Les artistes trouvés au service des dynasties et des familles régnantes ont réalisé à travers le temps des portraits en pied, vêtus d'armures, et ils ont toujours cherché des solutions artistiques pour valoriser au maximum le potentiel de l'image créée. Les plus brillantes réussites du domaine appartiennent à l'intervalle allant de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle à la fin de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

L'Europe a eu toute une pléiade d'armuriers célèbres, et certaines de leurs réalisations témoignent jusqu'à nos jours de leur talent. Force nous est de rappeler ici Lorenz Helmschmid, Cohlman Helmschmid, Desiderius Helmschmid, Wolfgang Grosschedel, Bartolomeo Campi et Master Filippo Negroli. L'armure a été un instrument de protection assez lourd et inconfortable, et l'on a toujours ressenti le besoin d'amélioration, de perfectionnement, d'où les nombreuses tentatives de transformation, les interventions dans le but de mieux l'ajuster au corps. On envisageait l'armure comme une sorte de prolongement du corps pour le guerrier, une sorte de „seconde peau” (idée qui était inspirée par l'aspect concret des cuirasses antiques en cuir), afin de le rendre le moins que possible vulnérable à l'attaque, et, par conséquent, plus fort, plus apte à gagner le combat.

En se centrant juste sur l'armure, Maximilien I<sup>er</sup> est celui qui a établi les principaux éléments de l'image iconique de l'empereur-chevalier (Schroth 2004, 113). Il existe plusieurs versions de son portrait officiel en cette hypostase, réalisées par Bernhard Strigel (à présent au Kunsthistorisches Museum de Vienne). „Qu'est-ce qui pourrait être plus précieux pour un roi, qu'une armure vouée à protéger son corps au combat” (Terjanian 2019, 17), c'était la question de l'empereur Maximilien, qui cherchait ainsi à indiquer son statut de connaisseur en matière d'équipement à rôle de protection corporelle pendant la lutte, mais aussi le fait qu'il se sentait lui-même

capable de donner des indications utiles pour la réalisation de pareilles armures.

Si au départ seulement les monarques posaient en armure, ultérieurement elle a été adoptée aussi par les nobles, un des premiers portraits qui en témoignent étant celui du duc d'Alba, dont l'auteur est Anthonis Mor, selon Titien. Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'armure est devenue seulement une précieuse et élégante ressource pour les artistes, qui l'utilisaient pour les commandes de tableaux venues de la part d'individus qui n'avaient plus rien à voir avec la monarchie ou la noblesse.

### **L'armure – une question d'image et de pouvoir**

Si la fonction initiale de l'armure a été celle de protection, avec le temps, elle a acquis d'autres rôles et significations, de plus en plus abstraites, finissant par devenir un véritable signe de l'Etat et du rang social. C'est pour cela que ses valences symboliques ont été longuement étudiées par les historiens et les théoriciens de l'art, ce qui a donné une riche bibliographie à ce sujet.

La réalisation des armures a été destinée à la défense, non seulement sur le champ de bataille, mais aussi dans les tournois. Au début, les tournois ont été une simple occasion d'exercice public afin de s'entraîner aux futures guerres. Avec le temps, ils sont devenus une bonne occasion pour les rois, monarques et les nobles (comtes et ducs) pour organiser des spectacles impressionnants, qui leur permettaient d'affirmer ainsi leur statut, leur rang, la richesse et le prestige. Toutes ces festivités opulentes, éblouissantes, le jeu parfois mortel de la lutte (des accidents non négligeables avaient eu lieu à de pareilles occasions, celui de Henri II, mari de Catherine de Médicis, dont le visage avait été touché par la lance de son adversaire, en est le plus connu), ont eu aussi pour but de favoriser des négociations politiques et diplomatiques; parfois, lors de ces tournois on faisait et on défaisait des alliances de toute sorte.

### **Une esthétique du dispositif de défense.**

Les armures pour les événements du type tournois ont commencé à être adaptées au contexte, à être de plus en plus riches en décorations, et ceux qui les réalisaient étaient plus que de simples artisans, plutôt de vrais designers ouvrageant le métal. De façon que l'armure est devenue une sorte de témoignage du bon goût du propriétaire et de sa volonté de s'adapter aux exigences du temps, de la mode. Certains modèles avaient été conçus de

manière sobre, même austère, et d'autres étaient ornés, recouverts de feuille d'or, sous la forme de rubans ou divers reliefs, selon la personnalité et le goût des commanditaires.

Les armures réalisées dans l'espace allemand et autrichien s'imposaient par leur caractère pratique, mais assez raffiné, tandis que celles d'origine italienne se distinguaient par leur aspect décoratif, étant de véritables „sculptures à être habillées” (*wearable sculptures*), ce que l'on pourrait actuellement qualifier d'art fonctionnel.

À partir d'un certain moment, les armures ont commencé à être utilisées seulement pour des enjeux cérémoniels, en tant que „parure spectaculaire du corps masculin” (Schroth 2004, 126), tout en perdant leur dimension fonctionnelle connue sur le champ de bataille. Pour cette raison, à côté de sa dimension concrète, pragmatique, l'armure cumule le long du temps de nombreuses significations abstraites liées à une série d'éléments comme: la guerre, le combat, l'autorité, le courage, la victoire, le pouvoir, le rang, le statut, le titre, la santé, la dignité que l'on occupait, et surtout l'image!

### **Cérémonie et propagande**

Avec l'avènement des armes à feu, l'armure est devenue un objet redondant, finissant par être exclue de l'usage. Mais les rois et les nobles ont continué de l'utiliser” dans les tableaux qui les représentaient, tout en lui attribuant ainsi le rôle de communiquer un message assez complexe. La description du personnage en armure pouvait avoir un rôle de propagande, indiquant, par exemple, le fait que celui-ci avait remporté jadis une victoire militaire stratégique (Ishikawa 2004, 115). Les armures avaient donc tant un message individuel, qu'un autre, politique. Tout comme le portrait dans son ensemble avait aussi un rôle idéologique, on pourrait dire la même chose sur la signification de l'armure étalée dans ce type de portrait.

Donc, la présence de celle-ci dans le tableau avait des liens précis avec la politique de l'intérieur, comme à celle de l'extérieur, vérités que les détenteurs voulaient transmettre. En fonction de ces intentions, le personnage en question choisissait l'armure qui lui convenait: soit celle d'apparat, soit celle dont il se servait au champ de bataille.

À côté de l'armure, ce qui comptait beaucoup c'était la posture affichée par le personnage dans le tableau: si l'on voulait souligner ses qualités militaires, il tenait sa main gauche sur l'épée; si l'intention était d'indiquer ses qualités diplomatiques, il tenait sa main sur sa hanche. La majeure partie de ces personnages ont tenu à présenter une image idéalisée sur eux-mêmes, en utilisant justement l'armure, dans le but de transmettre l'idée de prestige, de

pouvoir, d'autorité, mais ce fait ne s'appuyait pas à vrai dire seulement sur des données réelles et sur des mérites précis. Mais on s'en servait assez souvent, surtout dans le but d'indiquer la manière dont le monarque ou le noble respectif se voyait soi-même, étant, en réalité, une forme de représentation de soi. Et cela parce que le monarque, tout comme „de nombreux autres militaires, s'est cru accomplir un idéal plus haut" (Sinkevic 2006, 68).

### **Art et collections**

Comme les armures personnalisées avaient été des investissements très coûteux, leurs propriétaires ont cherché à élargir leur utilisation. Si bien que, à la fin du XVIe siècle, les possesseurs d'armures ont tenu à apparaître dans les toiles qui leur étaient consacrées juste en ces armures, car de cette manière ils léguaient à la postérité une image significative sur eux-mêmes, une sorte de déclaration sur leur statut, leur capacité militaire et sur leur richesse. Par exemple, on connaît bien le fait que l'armure, chargé d'une multitude de significations, a été un élément essentiel dans le développement de la peinture de la cour en Espagne, jusque vers le XVIIIe siècle.

Pour les artistes, la présence des armures dans les peintures, avec leurs surfaces luisantes et courbes, a été une occasion de montrer leurs habiletés, leur art à jouer avec la lumière et les reflets du métal. Uns des plus connus portraits qui montrent des monarques/ nobles et leurs contemporains en armure, tous accessoires y compris, sont l'œuvre d'artistes bien connus, comme Rubens, Van Dyck, Velázquez, Titien, Coello, Mengs, Anthonis Mor, Pantoja de la Cruz.

„La présence de diverses figures armées dans des œuvres d'art dépourvues de tout contenu militaire indique le fait que pendant la Renaissance et l'Age baroque, les armes et les armures ont acquis une vie propre, souvent distinctement de leur fonction initiale sur le champ de bataille" (Sinkevic 2006, 13).

A côté de son rôle pratique, ou bien celui festif, avec toute son symbolique, tant dans la vie réelle que dans les tableaux, l'armure elle-même s'est constituée en un objet de collection. C'est tout spécialement les familles royales qui avaient acquis plus d'une fois de pareils objets très coûteux, en pouvant retrouver parmi les plus coûteux ceux appartenant aux rois d'Espagne ou bien aux empereurs autrichiens, qui détenaient des armures réputées pour leur valeur. À partir d'un certain moment, ces collections à caractère dynastique ont commencé à être exposées dans des

pièces spécialement aménagées, à côté de toute sorte d'armes, tout en devenant, à travers le temps, des éléments centraux du décor des résidences royales, impériales.

De toute façon, les commandes d'armures, en tant que symboles du rang, du pouvoir, „reflétaient la qualité de fin connaisseur du propriétaire” (Schroth 2004, 123), et parmi les exemplaires les plus réputés, on rappelle ceux appartenant à l'empereur Maximilien Ier et à l'archiduc (devenu plus tard empereur) Ferdinand II.

Et les peintures réalisées par divers artistes, ayant comme source d'inspiration justement des objets de ces collections, ont souvent constitué de remarquables œuvres d'art qui ont valorisé ensemble le portrait et l'armure, avec toutes leurs significations historiques, artistiques, esthétiques et symboliques.

## **2. Le bouclier et les symboles héraldiques**

Dans l'inventaire des éléments qui tiennent de la composition d'un portrait de monarque ou de noble, on doit en rappeler un très important, présent dans le tableau soit sous forme concrète, physique, soit sous la forme du dispositif héraldique de la famille à laquelle le personnage est associé. Il s'agit du bouclier.

À côté de l'épée, le bouclier a depuis toujours été un des plus importants éléments de la vie des chevaliers sur le champ de bataille. Il a eu des fonctions pratiques immédiates et il est apparu sous diverses formes et modèles, tout en continuant à être modifié et perfectionné le long du temps. Un de ses rôles initiaux a été celui de support pour le transport facile du chevalier blessé sur le champ de bataille (Mills 2012, 35). À part son utilisation pour la défense contre les flèches envoyées par l'armée ennemie, ou dans la lutte à l'épée, le bouclier pouvait aussi être utilisé dans des buts offensifs, dans la lutte corps à corps, lorsque le combattant restait sans épée ou autre arme d'attaque.

Les pièces plus anciennes, réalisées en bois, n'étaient pas trop compliquées et présentaient peu de détails. Ces boucliers avaient des formes géométriques, et les décorations simples que l'on y voyait devaient recouvrir les nervures saillantes, tandis que les petites barres et les pourtours en métal, fixés au moyen des clous, avaient le rôle de les renforcer. Avec le temps, les boucliers en plaques de bois ont été recouverts, sur les deux faces, de cuir ou de parchemin épais, matériaux qui ont permis par la suite leur peinture, leur décoration, devenant le lieu parfait pour exposer les enseignes de la

famille. Mais d'où est apparu, cependant, ce besoin de faire voir un emblème?

### **Le dispositif héraldique – indice de l'identité d'un personnage**

Dans une première étape, les symboles héraldiques ont réellement eu un rôle important et immédiat, étant utilisés directement sur le champ de bataille. Puisqu'il était recouvert d'armure, le chevalier était difficile à identifier, surtout lorsque le heaume recouvrait son visage entier. Comme on pouvait faire de graves confusions, il s'est imposé la nécessité de l'emploi d'un détail particulier, à l'aide duquel le chevalier en cause puisse être reconnu par les soldats qu'il conduisait dans la lutte. Le premier signe d'identification auquel on a eu recours ont été les armes peintes sur le bouclier. Par la suite, l'emploi des détails a reçu des connotations plus complexes. Tout d'abord, ces détails indiquaient le fait que le dispositif présent sur le bouclier était spécifique, par ses symboles, sa forme, sa couleur, à un seul individu.

### **L'expression visuelle du statut d'un personnage**

Les boucliers avaient des formes et des dimensions différentes, mais les simples soldats n'avaient pas accès à des modèles sophistiqués, ni à des enseignes particulières. Les boucliers sont donc devenus l'apanage des chevaliers, et c'est pour cela que chaque nouveau projet d'un bouclier était réalisé selon une forme particulière précise, et en tenant compte de la position sociale du possesseur. Il a donc eu le rôle de souligner le statut noble du porteur d'arme (*armiger*), et, à partir d'un certain moment, le fait même que ce détail se trouvait représenté sur le bouclier était un indice exact de l'appartenance du chevalier à la noblesse. Le dispositif héraldique est devenu ainsi l'expression visuelle du statut d'un personnage, étant constitué d'armoiries, blasons et emblèmes.

Avec l'apparition des tournois, tous ces dispositifs héraldiques allaient trouver leur place, plus que dans des situations concrètes de combat. Si le tournoi avait été initialement une modalité populaire d'entraînement, avec des armes et des chevaux, il s'est ultérieurement transformé en un spectacle ayant des règles bien établies. Parmi les premiers à avoir décidé de ces lois des jeux chevaleresques et des cérémonies, on situe l'empereur Maximilien Ier, imbu de son désir de promouvoir les idéaux chevaleresques. C'est pour cela que, à partir d'un certain moment, le tournoi n'a plus été accessible aux



lutteurs à possibilités matérielles limitées, devenant l'apanage d'une classe restreinte, à savoir la chevalerie. Et c'est pour la même raison qu'a eu lieu un changement au niveau de la réception: les symboles héraldiques se sont transformés, des éléments d'un dispositif militaire à rôle pratique au début, ou d'indices du statut, en une certaine forme d'exposition publique de l'orgueil personnel du chevalier (*Self-Representation in Heraldry*).

Initialement, les emblèmes dynastiques et territoriaux avaient été transmis sur des sceaux, monnaies, timbres et oriflammes. Une fois les symboles transférés au bouclier, ils ont donné naissance à ce qui est connu sous le nom d'héraldique, à partir du XIIIe siècle, et cette pratique s'est répandue assez vite à travers toute l'Europe. Le long du temps, l'héraldique s'est développée dans toute sa complexité, en passant de simples formes géométriques à de véritables projets élaborés qui contenaient des images de créatures fabuleuses et chimériques.

Au XIIIe siècle, la science de l'héraldique s'est cristallisée, prenant la forme qu'on lui connaît aujourd'hui, avec la même gamme de couleurs, métaux, fourrures et les mêmes lois d'organisation des armes. Tout se concentrait autour du principe conformément auquel les armes étaient propriété personnelle, ne pouvant donc pas être utilisées par des étrangers, principe qui a généralement été admis dans toute l'Europe.

Puisqu'il indiquait l'identité et le statut du propriétaire, le dispositif héraldique a été transmis par filiation héréditaire. Le bouclier à blasons est ainsi devenu un symbole généralement accepté du rang nobiliaire ou du statut chevaleresque.

Après avoir été transférés sur des murs et des arceaux de portes à l'entrée des cités ou des châteaux, en une dernière étape, les symboles héraldiques ont été attachés aux représentations artistiques des possesseurs, en premier lieu aux tableaux représentant des portraits généalogiques.

### **3. Le glaive, de la dimension pratique à celle esthétique**

Au-delà des multiples significations qu'on lui attribue selon le contexte, le glaive et sa présence dans l'art du portrait généalogique indique sans conteste un symbole masculin.

Même si on l'a regardé comme une des plus nobles armes, le glaive a été, cependant, un objet conçu dans le but d'éliminer un adversaire. C'est là son origine paradoxale, car il est devenu un symbole à signification opposée à ses attributs concrets et pratiques, finissant par être un indice du statut du personnage qui le tient, voire même un emblème de la justice.

Pendant la période médiévale, la croix obtenue à la suite du croisement de la lame droite et de la garde (à barre tendue) était associée à la foi, et les chevaliers l'ont tout de suite adoptée et préférée. Le modèle iconographique le plus connu est celui de l'Archange Michel, tel qu'on le représentait dans les images chrétiennes, ayant une épée (parfois de feu) dans la main – comme symbole de la vérité, de l'équilibre de l'âme et de la justice, tout cela révélé dans la lumière de Christ. Le message de l'épée était ainsi élargi et enrichi de nouvelles significations et il renvoie au courage ultime, à la hardiesse et à la tradition religieuse héroïque. „C'est une confrontation directe, un rituel développé par les chevaliers en accord avec un code héroïque de comportement” (Schroth 2004, 119), et, le plus souvent, pour l'amour de la foi.

Jusqu'alors le chevalier à épée (combattant, bien sûr), a dû regarder son ennemi en face, à avoir du courage, de la foi, du caractère, être un grand défenseur de l'honneur. Mais avec le passage au modèle de la croix, on l'a chargée de hautes significations spirituelles. C'est pour cela que, pendant la période médiévale, l'épée des chevaliers a été l'arme la plus importante et la plus précieuse, et, à côté du nom de son maître, on avait gravé sur sa lame des mots de prière.

Tout comme les autres composantes qui tiennent de l'habit chevaleresque, l'épée comporte à son tour une dimension esthétique, qui rejoint sa dimension pratique. En le prolongement de la lame et de la garde, elle a aussi une poignée (pommeau et fusée), chacun de ces éléments ayant son rôle bien défini. Les éléments sur lesquels on a pu intervenir de point de vue artistique ont été surtout la garde et le pommeau, les deux responsables du rôle essentiel d'appui, de soutien, de façon que la main du chevalier ne puisse glisser et que l'instrument de lutte ne puisse tomber, échapper. En fonction de la forme et des éléments décoratifs supplémentaires, on peut établir sans difficulté l'époque à laquelle ces armes appartiennent.

Dans les portraits de monarques et de nobles, le glaive est toujours présent en tant que symbole du pouvoir, de la force. En égale mesure, il peut symboliser la protection, l'autorité et le courage de celui qui le tient; d'autre part, le glaive représente le discernement et la puissance pénétrante de l'intellect de celui qui y est représenté (associés aussi à l'image de la justice). Nous savons bien que ces qualités étaient rares chez les personnages peints, étant plutôt „forgées” et „améliorées” au niveau de l'image, justement à l'aide de ces objets à rôle symbolique. La plupart des fois, dans l'armure du tableau se trouve un corps appuyé à une épée, mais rarement une personnalité.

#### **4. Cols, manches, manchettes, manteaux et autres caprices vestimentaires**

**Les cols** blancs avaient, initialement, une destination fonctionnelle, celle de protéger la peau contre le contact et la friction avec le métal de l'armure. Car le réseau de mailles était trop faible, dans le cas d'un coup de lance ou d'espadaon, pour une meilleure protection au niveau de la gorge, le plastron était prévu d'un col plus élevé en métal (gorgerin), sous lequel on pouvait apercevoir le col en toile. Autour de ce col fixé à une cuirasse (la protection pour la poitrine et le dos) se trouvait le heaume, qui était conçu de manière à protéger toute la tête. Le heaume comme élément de protection a été à l'origine combiné avec la couronne du monarque, comme un prolongement de celle-ci, qui respectait la forme du crâne et les organes des sens. A travers le temps, le heaume est devenu un signe visuel de la tête, ayant acquis toute une série de traits symbolique, tout d'abord ceux qui sont liés à l'idée de triomphe. C'est pour cela qu'il a été orné d'éléments décoratifs précieux, de plumes, afin d'attirer tout de suite l'attention.

Pendant le règne de Philippe II, le col à plis est devenu très populaire en Espagne, étant nommé *lechuguilla* („petite salade”), puisque les volants obtenus à la suite du fronçage du tissu ressemblaient aux feuilles de salade. Plus tard, avec la mode imposée par Philippe III, les dimensions de ces *lechuguilla* ont été augmentées, évoquant, plutôt, les feuilles de bardane (Bernis 2001, 179-86). Et la variante très plissée et rêche de ces cols est devenue un accessoire à la mode, étant très utilisé, répandu à travers toute l'Europe.

**Les manteaux** ont été, à leur tour, un élément vestimentaire à forte charge symbolique, étant intensément utilisés dans l'art du portrait, atteignant l'apogée dans la peinture française à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Si leur utilité immédiate était celle de protéger, ou c'était purement décorative, dans les portraits généalogiques, les manteaux ont des significations beaucoup plus complexes. Tous ceux qui étaient utilisés pour les cérémonies des sacres, à lourds plis qui tombaient jusqu'aux pieds des personnages, ornés de fourrure, venaient accentuer une posture de fierté, orgueilleuse et élégante, aspects rendus si bien par les peintres de l'époque. La présence de la fourrure d'hermine a fonctionné comme un symbole du statut social, tout en sachant que cette fourrure était accessible (et permise) seulement à la famille du monarque ou de la haute noblesse. Un des plus extravagants exemplaires se retrouve dans le très connu portrait de Louis XIV, enveloppé dans son célèbre manteau royal bleu, à fleur de lys, mesurant presque 100 mètres carrés, doublée de hermine, pièce qu'il avait étalée lors de son sacre.

**Les gants.** Dans l'art du portrait généalogique, les gants ont eu aussi leur rôle à jouer. Leur signification et leur valeur culturelle ont été différentes d'un espace à l'autre et d'une époque à l'autre. Leur rôle initial de protection des mains a acquis aussi d'autres significations liées à des contextes qui supposaient l'élégance, l'étiquette, ou des gestes protocolaires. À l'époque médiévale, les gants étaient utilisés en tant qu'objets rituels dans la liturgie, mais pouvaient aussi être un symbole de l'autorité légitime. Pendant la période moyenâgeuse, les gants élevés voulaient exprimer l'acceptation d'un défi lancé, ou pouvaient être offerts comme cadeaux qui montraient la loyauté et la soumission, la fidélité envers celui auquel on les offrait.

À partir du XVIIe siècle, les gants perdent en bonne partie ces significations, devenant seulement un symbole pour le statut de leur possesseur. „Les gants, tout comme les éventails et les mouchoirs, étaient des pièces couteuses, mais des accessoires à la mode, dont la fonction principale était d'afficher la richesse et le statut de leurs propriétaires. Le fait que ces accessoires étaient des articles de luxe très convoités a été aussi la raison pour laquelle ils constituaient des témoignages d'amour bien connus, ou cadeaux offerts à l'occasion des mariages” (Winkel 2006, 85-7). Petit à petit, ces significations se sont perdues à leur tour, les gants devenant des articles standardisés, n'ayant plus aucun lien avec le statut social.

## 5. Le bâton de général et le sceptre

Dans l'art du portrait généalogique ayant comme sujet le commandant militaire, il apparaît souvent un élément iconographique à signification précise, bien que dépourvu de rôle pratique. Il s'agit du bâton de général, et une des sources qui ont été à la base de l'adoption de ce modèle se retrouve dans les copies réalisées selon les peintures montrant les douze empereurs romains. Onze parmi ces peintures sont dues à Titien (mais elles ont été ultérieurement détruites, lors d'un incendie, à Madrid), puis elles ont été reproduites et complétées par la douzième, par B. Campi. Elles ont été gravées et publiées à Antwerp en 1593, par Aegidius Sadeler II, puis republiées par Marcus Sadeler, en 1662. A partir de cette époque, le bâton de général est presque toujours présent dans l'art du portrait généalogique, incontournable, on pourrait dire, indiquant la victoire dans les campagnes militaires, en même temps que l'autorité et la distinction du possesseur.

Un autre élément, à message tout aussi évident, c'est le sceptre, comme symbole de l'autorité et de la souveraineté monarchique. Nous le retrouvons dans l'art du portrait généalogique sous la forme d'un bâton décoratif en métal, plus long ou plus court, incrusté de pierres précieuses, tenu en main

par un souverain en tant que symbole de l'autorité et du pouvoir suprême dans l'Etat.

## Conclusions

Le rôle de l'art du portrait généalogique a été de renvoyer à des données essentielles liées au personnage représenté, mais aussi à son appartenance à une famille de renom. Ainsi, les portraits allaient offrir, d'une part, des renseignements portant sur l'identité, l'individualité, les particularités, mais aussi l'individualisation visuelle de celui-ci (dans cette étude nous avons référé uniquement au répertoire pictural mis en œuvre: armure, armes, vêtements). D'autre part, cet art devait renvoyer à des données d'autre ordre, précisément des renseignements concernant l'ancienneté de la famille dont le personnage était le représentant, sa tradition militaire (avec, bien sûr, ses époques de gloire), et, en égale mesure, des données sur sa continuité politique.

Donc, les portraits de ces personnages historiques ayant un statut royal ou nobiliaire, ont eu pour fonction (parmi d'autres) de rendre quelque chose qui parlait de leur caractère, de leur personnalité, tels qu'ils avaient été en tant qu'êtres humains, et, en égale mesure, ils ont essayé de recouvrir des aspects d'ordre plus général, plus large, politique et historique (et souvent ces détails étaient inexistantes en réalité, donc ils devaient être „fabriqués”, construits), le tout avec un fort accent idéologique et de propagande. A travers ce type de représentation, on devait surprendre et rendre ce que ces personnages avaient réussi à accomplir (et moins ce qu'ils avaient manqué de faire) au niveau de l'histoire d'une communauté ou de tout un empire. C'est là qu'est intervenue la maîtrise, le talent de l'artiste.

## References

- Bass, Laura R. 2009. *The Drama of the Portrait. Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, University Park: Penn State University Press
- Bernis, Carmen. 2001. *El traje y los tipos sociales en El Quijote, (Treasure of the Castilian or Spanish Language*, Sebastián de Covarrubias Horozco), Madrid: Ediciones El Viso
- Brilliant, Richard. 2013. *Portraiture* (Essays in Art and Culture), London: Reaktion Books,
- Elliot, Kamilla. 2012. *Portraiture and British Gothic. Fiction: The Rise of Picture Identification*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press
- Ishikawa, Chiyo. 2004. *Spain and The Age of Exploration 1492-1819*, Lincoln: University of Nebraska Press, (chap. Schroth Sarah, *Veneration and beauty: messages in the image of the king in the sixteenth and seventeenth centuries*, pp. 103-138)
- Montesinos, Fernando. 2017. *Portrait of a young nobleman: a knight of the Order of Calatrava*, Sintra: Parques de Sintra - Monte da Lua, S.A.

- Moore, Michael. 1979. „*On the Signification of Walls in Verbal and Visual Art*”, Leonardo, published by The MIT Press, Vol. 12, No. 4 (Autumn, 1979), pp. 311-313
- Mills, Charles. 2012. *The History of Chivalry or Knighthood and Its Times*, eBook: <https://www.gutenberg.org/files/40021/40021-h/40021-h.htm>
- Sand, Alexa. 2014. *Vision, Devotion, and Self-Representation in Late Medieval Art*, Cambridge: Cambridge University Press
- Self-Representation in Heraldry*, Central European University  
<http://web.ceu.hu/medstud/manual/SRM/heraldry.htm>
- Sinkević, Ida. 2006. *Knights in Shining Armor: Myth and Reality 1450-1650*, New Hampshire: Bunker Hill Publishing Inc.
- Terjanian, Pierre. 2019. *The Last Knight: The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I*, New York: The Metropolitan Museum of Art
- Woodall, Joanna. 1997. *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester: Manchester University Press
- (De) Winkel, Marieke. 2006. *Fashion and Fancy: Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam: Amsterdam University Press
- Zirpolo, H. Lilian. 2010. *Historical Dictionary of Baroque Art and Architecture* (Historical Dictionaries of Literature and the Arts), Lanham: Scarecrow Press