

Le lever du voile

Voir, être vue, se montrer : le costume féminin
à Venise et Padoue (1575–1600)*

HENRI DE RIEDMATTEN

English Title: *Lifting the Veil. To See, to Be Seen, to Show Oneself: Women's Costume in Venice and Padua (1575–1600)*.

ABSTRACT: This essay explores the cultural role played by women's costume in Venice and Padua in the late 1500s, as portrayed in two *alba amicorum* — the *Mores Italiae* MS 457 and the Egerton MS 1191 — as well as in Cesare Vecellio's costume book *Degli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*. The study of the illustrations in these works emphasizes the gaze dynamics likely to emerge between a male observer and a female figure veiling and unveiling herself.

Both the veils themselves and the interplay they evoke compose various levels of opacity and transparency. This variation helps define feminine identity by fixing women's social class and, above all, their civil status: maiden, lady, widow, and courtesan. Yet, among them, the courtesan, queen of disguise, constitutes a subversive figure, an element of transgression who takes advantage of this visual play without breaking away from it.

Keywords: Lifting the Veil; To See and to Be Seen; Transparency and Opacity; Women's Costume; Feminine Identity.

Le *Mores Italiae* (MS 457) est un *album amicorum* français, propriété d'un étudiant plausiblement breton, à l'Université de Padoue vers 1575, aujourd'hui conservé à la Beinecke Library de la Yale University, et contenant 105 images représentant des costumes italiens, principalement de Venise et Padoue, des scènes de la vie quotidienne ainsi que deux cartes de Venise¹. Les *alba amicorum* sont devenus populaires

* Je tiens à remercier ici Zeuler R. de Lima et Marie-Judith de Riedmatten pour leur relecture du texte et leurs précieux conseils.

1. L'origine de l'attribution du titre *Mores Italiae* — "*Mœurs Italiennes*" — à cet *album amicorum* demeure un mystère. Il est probable qu'elle soit plus tardive. Pour de plus amples informations sur la fortune de cet *album* à travers les siècles ; sa réorganisation interne ; sa reliure, sans doute sur la base de feuillets volants, qui résulta probablement en

dès la seconde moitié du *Cinquecento*, du fait de l'accumulation d'étudiants dans les grandes universités italiennes — l'université de Padoue accueillait dans les années 60 du XVI^e siècle des étudiants de toute provenance et connut un pic d'environ 1600 étudiants à cette même période (Grendler 1999, Finucci 2007, p. 52 ; Rosenthal 2007, pp. 89–90) — ainsi que des premiers voyageurs européens que l'on pourrait décrire comme touristes. Les *alba* étaient fréquemment offerts à l'étudiant, au touriste intellectuel, au pèlerin, au marchand, à l'homme d'armes qui s'apprêtaient à voyager à l'étranger pour se confronter à de nouvelles expériences d'ordre financier, politique ou éducatif. Durant le temps passé à l'étranger, ces cahiers se rempliraient progressivement d'une grande variété de documents et de curiosités : copies de blasons, autographes rédigés par des amis, professeurs ou personnages célèbres, devises, dessins et aquarelles que l'on pouvait se procurer dans les marchés locaux ou commander à quelque miniaturiste renommé. Parfois ces images étaient reproduites par le propriétaire même de l'album, suivant un prototype en vente auprès de marchands d'estampes, de papeteries (*cartoleria*) ou même dans la rue. Une fois de retour dans son pays, le voyageur était ainsi en mesure de montrer à ses amis et ses proches les illustrations collectées par lui, ou offertes, lors de son séjour². En effet, Venise est à cette époque la destination la plus prisée et à la mode pour les étrangers, le lieu à voir et où être vu. Le voyageur écossais William Lithgow qui séjourne à Venise en 1609 rappelle, tout en acquiesçant, que les Italiens ont coutume de dire que l'Europe est la tête du monde, L'Italie la face de l'Europe et Venise l'œil de l'Italie (Lithgow 1906, f. 35 ; Finucci 2007, p. 46).

Le *Mores Italiae* nous révèle une société urbaine hétérogène où cohabitent les êtres les plus divers, de la *Dogaressa* aux riches marchands orientaux en passant par les courtisanes. Or, en explicitant visuellement leur costume, geste, origine et mouvement dans la sphère privée

l'élimination de citations, emblèmes et pages vierges qui sont autant de caractéristiques des *alba amicorum* ; sa nouvelle pagination — les folios sont numérotés jusqu'à 167, bien au-delà des 105 images qu'il contient aujourd'hui — de même que sa composition actuelle, voir MARSTON (1956) ; SHAILOR (1987), pp. 409–412 ; FINUCCI (2007), pp. 40–41 et p. 70 note 14 ; BALSAMO (2007), pp. 109–111.

2. Cf. ROSENHEIM (1910) ; NEVINSON (1979) ; ROSENTHAL (2000) ; WILSON (2005), pp. 104–120 ; ROSENTHAL (2006) p. 67 ; FINUCCI, (2007), pp. 37–42 ; FINUCCI et RIPPA BONATI (2007), pp. 7–10 ; RipPA BONATI (2007), pp. 14–15 ; ROSENTHAL (2007).

comme publique, il inscrit chacun de ces individus au sein d'une nomenclature précise et hiérarchisée, visant à faciliter à son détenteur étranger l'accès à leur identité respective, leur appartenance sociale et leur rôle au sein de la communauté. Une telle entreprise classificatrice, forme d'enquête proto-sociologique reposant sur l'apparence, peut en outre faire office de manuel d'instruction, de guide à l'usage du voyageur ou étudiant étranger en vue de lui éviter peut-être toute forme d'*inganno* et de confondre un professeur avec un marchand ou, pire encore, une noble vénitienne avec une courtisane (Rippa Bonati 2007, p. 15; Finucci 2007, p. 45 et pp. 63–67).

Il convient cependant d'observer que les images du *Mores* s'avèrent très similaires à celles d'un autre album qui lui est contemporain et participe du même contexte social, culturel et intellectuel : l'*Egerton MS 1191*, aujourd'hui à la British Library. Les illustrations de ce dernier furent rassemblées entre 1573 et 1576 par son propriétaire Sigismund Ortel de Nuremberg alors étudiant en droit à l'Université de Padoue³. Par exemple le *Forastiere* (Fig. 1–2), illustration qui semble évoquer la figure de l'étranger idéal : un jeune non vénitien coiffé d'un chapeau à plume, d'un pourpoint garni d'un *panseron* — sorte de panse proéminente factice — à la française, de culottes à la Sévillane et de chaussures de cuir “balaféré” d'inspiration germanique. Il a une épée sur le côté, en écho à la mode estudiantine de porter des armes, et se promène en compagnie d'une charmante jeune femme vêtue de rose s'appuyant sur lui⁴. L'on remarquera que les illustrations de l'*Egerton* affichent fréquemment un blason sur leur bord supérieur droit ainsi que des textes et signatures autographes. Ceux-ci sont de la main d'amis étudiants eux aussi en provenance de pays germaniques, accompagnés de leurs armoiries familiales dont la réalisation se faisait peut-être à leurs propres frais⁵.

3. ROSENTHAL (2006) ; FINUCCI (2007), p. 44 ; ROSENTHAL (2007) ; ROSENTHAL (2009).

4. FINUCCI (2007), pp. 48–49 ; MASIERO (2007), f. 78 ; RIPPA BONATI (2007), p. 24 ; ROSENTHAL (2007), pp. 91–92 et f. 4 p. 84. Rosenthal précise que la figure du *Forastiere* n'apparaît dans aucun livre de costumes imprimé de l'époque.

5. Cf. ROSENHEIM (1910), pp. 259–260 ; WILSON (2005), p. 116 ; ROSENTHAL (2007), pp. 87–89. Le modèle initial de telles compilations semble avoir été l'extrêmement populaire *Emblemata* d'André Alciat, initialement paru en latin à Augsbourg en 1531 puis riche d'environ 100 rééditions, dont de nombreuses traductions en langue vulgaire parallèlement aux éditions latines, jusqu'à la fin du 16^e siècle : ALCIAT (1997). Voir aussi à ce sujet ALCIAT (1997), pp. 7–50 [Préface], FINUCCI, (2007), p. 38 et p. 68 note 3 ; ROSENTHAL (2007), p. 89.



Figure 1. *Un Forastiere*, Beinecke MS 457, *Mores Italiae*, f. 78 [46 changé en 43], c.1575, aquarelle et gouache, New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library



Figure 2. *Forestiere*, MS Egerton 1191, f. 14, 1573–1576, aquarelle et gouache, Londres, British Library. © The British Library Board, MS Egerton 1191

Ainsi, l'on assiste à une sorte d'uniformisation visuelle qui s'opère au sein de l'image, d'une esthétique propre aux *alba*, porteuse de représentations stéréotypées de la société vénitienne de l'époque. Cette standardisation d'ordre iconique semble par ailleurs rendre compte d'une volonté de la part des ses concepteurs — parmi eux dessinateurs, graveurs, miniaturistes — de fixer le mode de perception que les voyageurs étrangers avaient des autochtones italiens tout en leur

concedant les représentations croustillantes qu'ils souhaitaient y voir présentées, répondant ainsi au mieux à leurs fortes attentes et à leurs projections fantasmées de la figure de l'autre. Ces images–types sont donc susceptibles d'embrasser la façon dont l'Italie et surtout les Vénitiens désirent être perçus — riches, à la dernière mode, dévots mais pas trop, attentifs aux distinctions de classe, parfaitement introduits dans leurs carrières, à l'aise dans leur rôle social et sexuel — et celle dont les voyageurs, de sexe masculin, souhaitent la percevoir : le faste des villes, le luxe de l'habillement, la beauté des femmes, les nombreuses courtisanes, entremetteuses et autres situations licencieuses (Finucci et Ripa Bonati 2007, pp. 8–9; Finucci 2007, p. 44 et pp. 66–67).

De même en feuilletant le *Mores Italiae* et en épousant le regard du jeune intellectuel venu à Padoue pour y entreprendre aussi, parallèlement à ses études, les expériences propres à la vie d'un jeune homme de l'époque, l'on conçoit qu'il s'agit ici surtout de femmes, qui se voilent et se dévoilent (Fig. 3).

Le *Mores Italiae* fait preuve d'une curiosité certaine pour les *Donzelle*, les jeunes filles de bonnes familles à marier, objets de convoitise des plus précieux, alliant beauté et jeunesse, d'autant plus qu'elles ne sortaient qu'en de rares occasions dans la rue ou autres espaces publics⁶ — jalousement gardées et surveillées de près par leurs parents ou leur suite en vue de préserver leur virginité. De telles illustrations démontrent toutefois l'intérêt qu'elles pouvaient susciter auprès de jeunes étudiants, prêts à braver les plus grands interdits. La *Donzella Venetiana* a le visage, les cheveux et les épaules complètement recouverts d'un long et épais voile de soie noire, la *cappa venetiana* — le noir évoquant le statut d'autochtone plus que de deuil à Venise, Rome, Bologne et Florence à cette période. De même sa robe de couleur noire recouvre la partie inférieure de son corps (Finucci 2007, p. 57; Masiero 2007, f. 37; Rosenthal 2007, pp. 97–98; Rosenthal et Jones 2008, p. 584).

Un élément saute immédiatement et littéralement aux yeux : sa poitrine généreuse et remontée est offerte à la vue de tous. En effet le décolleté de son corsage, orné d'un lacet de fil d'or en forme de fente et finissant en volant de dentelle noire et blanche, nous dévoile ses seins nus.

6. Par exemple à l'occasion des services religieux ou encore lors de festivités publiques. Cf. VECCELLIO (1590), f. 125 p. 300; ROSENTHAL et JONES 2008, pp. 30–32 [Introduction]; FINUCCI (2007), p. 57.



Figure 3. *Una Donzella Venetiana*, Beinecke MS 457, *Mores Italiae*, f. 37 [51 changé en 44?], c. 1575, aquarelle et gouache, New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library

Une fois passé le premier moment de stupéfaction, si l'on s'empresse de feuilleter l'album à la recherche d'une confirmation ou infirmation visuelle, l'on s'aperçoit rapidement que toutes les *Donzelle* de Venise et Padoue (Fig. 4) qui ornent le *Mores Italiae*, comme par ailleurs l'*Egerton* (Fig. 5), répondent d'une façon ou d'une autre à cette représentation improbable et paradoxale, voilant la face et révélant le buste.



Figure 4. *Una Donzella Padovana*, Beinecke MS 457, *Mores Italiae*, f. 60 [56], 1575, aquarelle et gouache, New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library

Au vu des illustrations qui composent ces deux *alba amicorum*, une telle mode ne semble pas être uniquement le propre des *Donzelle*⁷. De

7. Cf. FINUCCI (2007), pp. 62–63 ; MASIERO (2007) ; ROSENTHAL (2006), pp. 56–71 ; ROSENTHAL (2007), pp. 97–102.



Figure 5. *Donzella Padoana*, MS Egerton 1191, f. 82, 1573–1576, aquarelle et gouache, Londres, British Library. © The British Library Board, MS Egerton 1191

nombreux témoignages écrits attestent aussi de la réalité urbaine de cette vision. A titre d'exemple, Jacques de Villamont, gentilhomme du pays de Bretagne et chevalier de l'ordre de Jérusalem, nous relate en effet dans ses récits de voyage publiés en 1595 que les Vénitiennes exposent clairement leurs seins, et ce presque jusqu'à l'estomac! De même dans le récit des pérégrinations qu'il entreprit en Italie en 1608, et publié en 1611, l'excentrique voyageur anglais Thomas Coryate détaille plus encore, non sans s'avouer quelque peu indisposé, cette

étonnante coutume vénitienne qui semble toucher presque toutes les femmes, qu'elles soit mariées, veuves ou encore sous la tutelle de leurs géniteurs :

Almost all the wives, widowes and mayds do walke abroad with their breastes all naked, and many of them have their backes also naked even almost to the middle, which some do cover with a slight linnen, as cobwebbe lawne, or such other thinne stuffe: a fashion me thinkes very uncivil and unseemly, especially if the beholder might plainly see them. For I believe unto many that have *prurientem libidinem*, they would minister a great incentive & fomentation of luxurious desires. Howbeit it is much used both in Venice and Padua.⁸

D'autres signes résiduels de nudité parviennent à s'extraire de cette chape noire et à se montrer au spectateur (Fig. 3) : les mains sont dénudées et tiennent avec élégance une paire de gants de cuir rouge, en les serrant de leurs doigts. Une telle exhibition n'est en rien anodine en ce que la main est la première, et peut-être l'unique, partie du corps que le spectateur masculin — étudiant ou voyageur — peut espérer atteindre dans la quête de ce qu'il convoite. Au bas de sa robe, l'on voit apparaître ce qui nous semble la pointe d'une chaussure, mais pourrait aussi éventuellement s'avérer une simple ondulation du vêtement non peinte par l'illustrateur. Enfin, la posture de trois quarts de la jeune fille, selon la ligne des épaules et des bras, et l'arc convexe qui se forme sur sa hanche droite, nous laissent subodorner, malgré l'ampleur du tissu, le déhanchement d'un corps qui, de ce fait, se met délibérément en spectacle, d'un corps qui, bien que fortement occulté, entend se faire voir. La *Donzella Padovana* au sein du *Mores Italiae* (Fig. 4) répond en de nombreux points à cette mise en scène, si ce n'est une pointe de couleur rouille au niveau du corsage et des manches ainsi qu'un voile de soie légèrement moins opaque qui laisse transparaître les contours de son visage, le blond vénitien — blond mélangé d'une teinte de roux — de ses cheveux et le rouge de ses lèvres, autant d'atours qui ne pouvaient laisser insensibles nos jeunes étudiants étrangers. Ici le bas de la robe semble non fini et il n'est point de chaussures apparentes.

8. CORYATE (1978), p. 261. Cf. aussi STRACHAN (1962), p. 48. Voir VILLAMONT (1610), livre I, pp. 207–208. Le passage est cité dans : RODOCANACHI (2005), pp. 173–174. Sur ce sujet, voir aussi ROSENTHAL 2006 pp. 59–61 ; RIPPA BONATI (2007), pp. 29–30 ; FINUCCI (2007), pp. 62–63.

Ces deux figures engagent en définitive un dispositif pour le moins étrange d'exhibitionnisme et de voyeurisme : elles se montrent — et montrent plus précisément deux zones d'attraction forte que sont la poitrine et les mains — au spectateur masculin afin d'être regardées par lui. Elles sont de même en mesure, à travers leur voile, de voir ce dernier en train de les regarder. Le spectateur en revanche, attisé par la vision des parties qui lui sont dévoilées, ne peut cependant voir leur visage et ainsi établir de véritable contact visuel. Les *Donzelle* peuvent donc voir et se montrer, sans être à proprement parler vues⁹. Or, si l'œil du spectateur est en premier lieu stimulé par ce qui lui est donné à voir, et en tire un plaisir certain, il se peut éventuellement en un second moment que l'interdit d'accès au visage, ici promulgué, résulte en une accentuation de son état d'excitation, qui le fera convoiter d'autant plus l'objet de son désir¹⁰. Cependant, il faut bien avouer que le schéma contemporain de société européenne nous a plutôt habitués à un processus d'ordre inverse : un visage qui s'offre publiquement et d'autres attraits connotés sexuellement — représentés ici par la poitrine — qui se recouvrent, et non le contraire. Mais si le voile a ce don de marquer une insistance focale sur la partie que l'on prétend couvrir, une telle situation qui voile le visage et dévoile la poitrine aurait donc pour effet de se focaliser sur le regard, de *montrer le regard*, de souligner son action en quelque sorte¹¹. Le spectateur-sujet serait ici encombré par ce regard qui le met à nu et auquel il ne peut répondre. Il se sait vu alors qu'il contemple cette poitrine mais ne peut rencontrer ce regard qui scrute le sien.

Il faut cependant rappeler ici que les *alba amicorum* étaient assem-

9. Cf. VECCELIO (1982), f. 125 p. 300 ; ROSENTHAL et JONES (2008), pp. 30–32 [Introduction]. Cf. aussi *infra* note 14. Coryate souligne de même que l'on peut au mieux espérer entrevoir leur visage : « [...] you can very seldome see her face at full when she walketh abroad, though perhaps you earnestly desire it, but only a little glimpse thereof » (CORYATE 1978, p. 261).

10. Concernant les trois voies ici décrites — voir, être vu, se montrer — notre interprétation repose sur les écrits de Freud sur la pulsion scopique. Voir à ce sujet FREUD (1987), pp. 65–68, pp. 82–85 et pp. 146–152 ; FREUD (1988), ici pp. 176–177. Cf. aussi dans ce contexte le texte du séminaire XI de Lacan sur « la pulsion partielle et son circuit », in : LACAN (1973), pp. 195–209.

11. Pour un approfondissement de la question de la fonction du regard, notamment dans le contexte du regard comme objet de la pulsion scopique, l'on peut se référer au texte du séminaire XI de Lacan sur « la schize de l'œil et du regard », in : LACAN (1973), pp. 79–91.

blés à cette époque par des hommes pour des hommes exclusivement¹². La dynamique des regards qui s'instaure entre le spectateur masculin et la figure féminine représentée témoigne d'une interaction qui demeure naturellement conditionnée par le cadre établi d'une structure sociale patriarcale. L'on serait cependant en droit de se demander si au sein de ce dispositif visuel intrigant, qui refuse la réciprocité des regards au spectateur — comme dans d'autres effets que les *alba* exposent et que nous aurons le loisir d'observer par après — ne s'inscrit pas aussi la représentation de l'exercice d'un pouvoir féminin à même de déjouer parfois les règles propres à un univers patriarcal.

Mais peut-être comprend-on mieux l'enjeu de telles représentations si nous les abordons non pas seulement dans les termes d'une économie érotique, mais encore dans le cadre d'une problématique plus vaste de l'identité publique. Or, c'est bel et bien le visage qui en premier lieu confère à l'individu son identité. Et si le visage se présente le plus souvent comme la seule partie dénudée du corps c'est précisément parce qu'il est à même de dévoiler le *moi* de l'individu et d'assurer pratiquement à lui seul l'identité de la personne. Il nous faut donc en déduire que si les jeunes *Donzelle* au sein de l'espace public ont un visage voilé, c'est parce qu'elles n'ont pas encore d'identité individuelle clairement attribuée. Si, dans la sphère privée qui participe de l'autorité parentale dans un système patriarcal, elles peuvent aller à visage découvert, ce n'est qu'une fois mariée qu'elle pourront accéder au privilège de l'identité publique déterminée, identité par ailleurs participative plus qu'individuelle, en ce qu'elle est totalement tributaire de celle de leur époux.

Cependant les *alba amicorum* ne sont en aucun cas le lieu de l'identité individuelle ou de la singularité des visages. Les faciès qui parsèment les autres illustrations répondent en effet à des profils-type. L'identité présente au sein des *alba* est avant tout une identité de costumes et d'attitudes, témoins de l'appartenance à différents statuts et classes constitutifs d'une société strictement hiérarchisée et patriarcale. Ainsi le voile opaque qui recouvre les visages des *Donzelle* définit

12. Ce n'est que vers 1650, lorsque les illustrations de blasons et de figures tendent à disparaître au profit de citations poétiques, que l'on voit apparaître des *alba amicorum* compilés par des femmes. Cf. FINUCCI (2007), p. 38.

ces dernières comme n'ayant pas encore rempli le rite de passage requis en vue d'accéder à un statut ultérieur, sujet à d'autres règles vestimentaires¹³.

Dans le contexte d'une anthropologie du voile, il faut mentionner qu'à la même époque se répand dans toute l'Europe la mode des livres de costumes imprimés — les premiers voyant le jour à Venise. Ils sont une source visuelle majeure du vêtement dans le quotidien de la Renaissance, et se voient diffusés dans un contexte bien plus ample que le milieu intellectuel et académique d'où émergent les *alba amicorum*. Ils répondent en effet à un véritable mouvement de ferveur, désireux de collecter des informations sur les cultures et régions du monde à travers leurs us et coutumes vestimentaires. Ces différents livres de costumes proposent nombre d'illustrations, présentant habituellement la mode contemporaine des nations de l'Europe et d'autres populations, par exemple d'Asie, d'Afrique et d'Amérique. L'Italie et les femmes qui peuplent ses différentes régions s'y trouvent généralement largement représentées. Entre 1562 et 1601, pas moins de douze livres de costumes paraissent en Europe, et six d'entre eux connaissent rapidement de multiples rééditions, dont le précieux *Degli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, de Cesare Vecellio — cousin de Tiziano Vecellio et collaborateur de son atelier — paru à Venise en 1590, qui consacre un volume entier aux différentes cités d'Italie. Vecellio se penche non seulement sur la mode contemporaine mais aussi sur celle des siècles précédents et propose ainsi une histoire du costume. L'originalité de sa démarche consiste notamment en ce qu'il accompagne systématiquement ses gravures sur bois représentant les costumes de commentaires précis, d'une richesse sans égale, sur la signification du vêtement, le textile et sa coupe, en quelle occasion il est porté ou à quelle classe sociale il renvoie. Il se penche de plus sur les anecdotes, accessoires et soins de beauté que les femmes, en

13. Cf. VECCELLIO (1590), f. 125 p. 300 ; ROSENTHAL et JONES (2008), p. 16 et pp. 30–32. [Introduction]; FINUCCI (2007), pp. 57–67; FINUCCI et RIPPA BONATI (2007), p. 8 ; ROSENTHAL (2007), pp. 98–102. La vertu de la *Donzella* se voit ainsi soulignée par l'invisibilité publique — du visage notamment — que lui assure son vêtement. Cette dernière peut en revanche voir à défaut d'être vue. Pour la question du vêtement à la Renaissance comme support matériel de mémoire, producteur d'identité et indice de relation sociale porté à même le corps, en dépit des changements rapides de la mode, voir JONES et STALLYBRASS (2000), ici pp. 2–3.

particulier les Vénitiennes, prennent plaisir à se prodiguer. De ce fait Vecellio instaure un véritable vocabulaire de la mode qui influencera durablement tous les livres de costumes qui lui feront suite¹⁴.

La *Donzella Venetiana* de Vecellio porte aussi la *cappa* qui lui couvre le visage et — comme il le relève — lui permet de voir sans être vue (Fig. 6). En revanche, ses mains sont gantées et son décolleté est bien plus réservé :

[Donzelle, et Fanciulle di Venetia]

E di somma & notabile honestà l'uso, & l'instituto d'allevar le donzelle Nobili in Venetia; perche sono cosi ben guardate & custodite nelle case paterne, che bene spesso nè anche i più stretti parenti le veggono, se non quando elle si maritano. Et non è da tacere, che molte di loro fino à quel tempo del maritarsi, confermandosi con riverente ubidienza alla volontà de' genitori, se ne stanno senza ornamento veruno. Queste, quando già cominciano ad esser grandicelle, vanno rarissime volte fuor di casa, & quasi non mai, se non per andare alla Messa, & ad altri Ufficii divini in Chiesa. Et allhora portano in testa un velo di seta bianca, ch'esse chiamano fazzoulo, d'assai ampia l'arghezza, & con esso si coprono il viso, e'l petto. Portano in questo tempo pochi ornamenti di perle, & qualche picciola collana d'oro di poca valuta. Le sopraveste di queste sono la maggior parte di color rovano ò nere, di lana leggiera, overo ciambellotto, ò altra materia di poca valuta, benche sotto vadano vestite di colore: & vanno cinte d'uno di quei retini di seta, ch'esse chiamano poste. Ma quando poi sono venute alla perfettione di grandezza vanno vestite tutte di nero con un fazzoulo chiamato cappa, di seta finissima, molto amplo e grande, fisso & stoccato, che è di molta valuta, cosi si coprono il viso, che non sono vedute, & veggono gli altri; ma le Nobili, e grandi rare volte vanno fuori di casa, salvo che le principali Feste, & giorni santi.¹⁵

L'auteur nous relate que les jeunes filles vénitiennes dans leur prime jeunesse, les très rares fois où elles sortent, portent un ample voile de

14. Cf. FINUCCI (2007), p. 38 et p. 68 note 4; ROSENTHAL (2007), pp. 86–88; ROSENTHAL et JONES (2008), pp. 8–42 [Introduction]. La première édition du livre de VECCELLIO (c. 1530–c. 1601), parue en 1590 (*Degli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, Venetia, Damian Zenaro) comprend une anthologie de costumes, riche de 428 gravures sur bois, couvrant l'Europe, l'Asie et l'Afrique. La seconde, de 1598 (*Habiti antichi e moderni di tutto il mondo*, Venetia, Sessa), inclut une nouvelle section sur les Amériques et propose désormais 503 gravures sur bois. Peintre lui-même, Cesare Vecellio est en outre un proche parent du peintre le plus célèbre du clan Vecellio, le Titien, avec lequel il travailla.

15. VECCELLIO (1590), ff. 124–125 pp. 299–300. Voir aussi CORYATE (1978), p. 261.

soie blanche qui couvre leur visage et poitrine. Ce n'est qu'une fois adulte que la *Donzella* porte à l'extérieur la *cappa*, long voile de soie noire. La gravure que Vecellio lui consacre la représente ainsi.

Il propose en outre une figure intermédiaire, entre la *Donzella* et la *Sposa*, figure absente du *Mores Italiae* et de l'*Egerton* : la *Sposa non sposata* (Fig. 7). Cette dernière, plus enveloppée encore, est accompagnée d'une suivante qui observe le lecteur avec vigilance. Le dispositif scopique précédent, engageant voyeurisme et exhibitionnisme, se voit donc reformulé, par la présence d'un tiers parmi ce faisceau de regard (Vecellio 1982, f. 125 p. 301).

En revanche le dessin s'est assagi au sein des livres de costumes, et les poitrines plus suggérées que révélées restent en place dans leur corsage, selon toute convenance et loin de toute exubérance. Le contraste

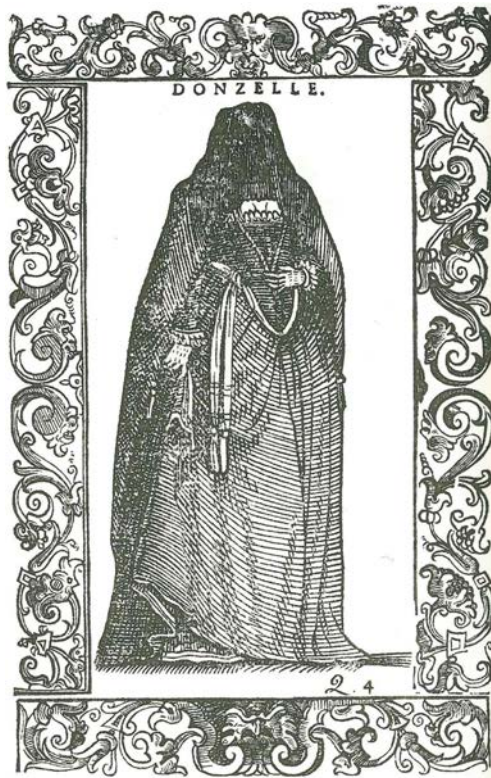


Figure 6. *Donzelle* gravure sur bois, in : Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi, et moderni di diverse parte del mondo*, f. 124, 1590, édité par Jones et Rosenthal (2008), p. 176



Figure 7. *Spose non sposate*, gravure sur bois, in : Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi, et moderni di diverse parte del mondo*, f. 124v, 1590, édité par Jones et Rosenthal (2008), p. 177

est plus explicite encore au vu des représentations de *Gentildonne*, femmes mariées de classes sociales élevées. En effet la *Gentildonna Venetiana* du *Mores Italiae* (Fig. 8) porte tous les accessoires de la garde-robe d'une figure de ce rang : une robe de velours bleu au décolleté profond partiellement couvert d'un collet brodé et relevé ; le corsage épousant la taille, souligné d'une *colana in sbarra*, ceinture annelée ici à double pendant ; un voile d'un tissu rayé transparent tombant dans le dos, délicatement fixé sur la chevelure toute en bouclettes qui encadre le front. Son cou est orné d'un collier de perles et d'une chaîne d'or terminée par un médaillon serti de pierres précieuses : rubis, saphir, diamant. Sa main tient un éventail de plume qui lui aussi est suscep-



Figure 8. *Una Gentildonna Venetiana*, Beinecke MS 457, *Mores Italiae*, f. 49 [52 changé en 48], c. 1575, aquarelle et gouache, New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library

tible de participer à ce jeu constant de monstration et d’occultation (Masiero 2007, f. 49 ; Rosenthal 2007, pp. 96–97). La *Gentildonna moderna* de Vecellio participe du même style vestimentaire, exception faite de l’échancrure et de l’exhibition de la poitrine (Fig. 9). Pourtant l’auteur concède lui-même plus d’une fois par écrit l’existence d’une mode particulièrement suivie à Venise de l’“espoitrinement” (Campana 2006, pp. 73–74). Mais jamais ses figures féminines ne rendent compte de ce fait avéré ; tout au plus le trait se hasarde-t-il parfois à suggérer le décolleté, à signaler l’entre-deux-sein¹⁶.

16. Voir à titre d’exemple, parmi les images des courtisanes, VECELLIO (1590), f. 36 p. 124 et f. 138 p. 326.

Cette réserve, du reste aussi perceptible dans les autres livres de costumes de l'époque, est donc une affaire plus picturale que textuelle. Ceci peut s'expliquer en ce que le livre de costumes se veut une entreprise de codification visuelle du système comportemental et vestimentaire d'une société entière, couvrant les différentes régions d'Europe et du monde. Sa portée et diffusion sont par ailleurs extrêmement vastes et l'on peut aisément imaginer que de tels ouvrages se voyaient dès les premiers instants politisés dans le choix des vêtements à exposer, dans le respect des lois somptuaires décrétées par les autorités pour rendre visible l'ordre social et réfréner toute surenchère



Figure 9. *Gentildonna Moderna*, gravure sur bois, in : Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi, et moderni di diverse parte del mondo*, f. 140, 1590, édité par Jones et Rosenthal (2008), p. 192

ostentatoire, et enfin dans leurs velléités encyclopédiques. Ainsi, le *Mores Italiae* et les autres *alba* de l'époque sont un exemple visuel plus ancien — le boom des livres de costumes prend place dans les années 80 du *Cinquecento* — et surtout plus immédiat de la *culture de rue* à la Renaissance : réalisés en couleur, aquarelle et gouache¹⁷, ils sont aussi susceptibles d'enregistrer plus facilement les changements fréquents de la mode, dénués de la touche moraliste dont s'imprègnent parfois les commentaires et illustrations des plus officiels livres de costumes¹⁸. Vecellio fait par ailleurs état de sa confusion et de sa difficulté à suivre les changements fréquents de la mode féminine. Le goût féminin varie selon lui plus sûrement et fréquemment que les phases lunaires et à peine décrit-il un style vestimentaire que celui-ci risque de se voir déjà dépassé. Ainsi il lui est impossible de rejoindre une description qui puisse tout englober :

[Gentildonna Venetiana Moderna]

Perche gli Habiti donneschi sono molto soggetti alla mutatione, & variabili più che le forme della Luna: non è possibile in una sola descriptione metter tutto quello che se ne può dire. Anzi più tosto si deve temere, che mentre io sto scrivendo un foggia, esse non dieno di mano à un'altra, onde mi sia impossibile abbracciare il tutto.¹⁹

Revenons à la représentation du voile au visage. Il est manifeste que la *Donzella* et la *Gentildonna* en signalent les deux pôles (Fig. 3 ; 8) : un voile opaque qui obstrue toute forme d'accès au visage et un voile retiré, tombant sur l'arrière, absent de la relation optique qui s'institue entre le spectateur et le visage féminin. Il existe cependant différents degrés intermédiaires de la représentation en voile, curieusement rassemblés sous une même espèce, de laquelle on serait en droit d'attendre une certaine austérité : celle de la veuve²⁰.

17. Voir entre autres ROSENTHAL (2006), p. 69 ; FINUCCI (2007), pp. 38–41 ; RIPPA BONATI et FINUCCI 2007 p. 7 ; ROSENTHAL et JONES (2008), p. 20 [Introduction].

18. Cf. ROSENTHAL (2000), p. 409 ; WILSON (2005), p. III et II4 ; FINUCCI et RIPPA BONATI (2007), p. 8 ; FINUCCI (2007), pp. 39–41 ; ROSENTHAL (2006), pp. 63–71 ; ROSENTHAL (2007), pp. 87–88.

19. VECELLIO (1590), f. 141 p. 332. L'on dénote entre les lignes une certaine anxiété de la part de l'auteur au sujet du caractère nécessairement éphémère et rapidement obsolète de ses descriptions. Voir à ce sujet ROSENTHAL (2006), p. 64.

20. Voir aussi MASIERO (2007), f. 37.

La *Venetiana da Duolo*, la Vénitienne en deuil du *Mores* (Fig. 10) est pourvue d'un voile diaphane traversé de rayures plus foncées et probablement confectionné en *Buratto*, un mélange de soie et de laine — ces deux facteurs venant atténuer quelque peu la transparence du vêtement (Masiero 2007, f. 76). Ainsi se manifeste l'expression lascive du regard qu'elle jette au lecteur, renforcée par le geste éloquent de sa main gauche et le bord inférieur du voile qui épouse le contour de sa poitrine. Le voile — une *cappa* de soie — de la Vénitienne en deuil de l'*Egerton* a par contre déjà libéré le visage de sa présence et se contente d'en recouvrir les cheveux (Fig. 11). Le regard se fait tout aussi accueillant alors que de ses mains elle tient d'une part ses gants et d'autre part un *fazzoletto* de soie blanche, synonyme de raffinement et de distinction.

La Padouane en deuil du *Mores* (Fig. 12) a, elle, un léger voile rabattu et fixé sur ses cheveux eux-mêmes rassemblés en un chignon maintenu par une résille ; son cou est orné d'un collier de perles. Mais il est tout de même quelques exemples de pratique vestimentaire plus stricte regardant la période du deuil, au sein du même album, dont par exemple celui d'une veuve de Padoue (Fig. 13), d'un âge semble-t-il plus canonique, dont le voile couvre coiffe et épaules et laisse le visage libre. (Finucci 2007, p. 65 ; Masiero 2007, f. 34 et f. 82 ; Rosenthal 2007, pp. 100–102). Il ne faut d'ailleurs pas s'étonner de la fréquence d'images de veuves ou relatives à la mort dans le *Mores Italiae*, témoin d'une période au taux de mortalité élevé, surtout si l'on considère l'épidémie de peste frappant Venise puis Padoue dès l'été 1575. (Preto 1978 ; Grendler 2002, p. 38 ; Ripa Bonati 2007, p. 30 ; Finucci 2007, p. 43 et p. 65).

Or, la veuve de Vecellio se montre bien plus austère (Fig. 14). Fuyante, elle nous tourne le dos et ne risque qu'un furtif coup d'œil, alors que ses cheveux sont entièrement recouverts d'un voile sombre. Elle tient un livre de prières dans ses mains gantées. Vecellio insiste dans son commentaire sur la sobriété et le sérieux des veuves de Venise qui, à la mort de leur mari, abandonnent toute vanité et parure du corps. Elles parcourent les rues tristement, têtes baissées et sont toutes vêtues de noir, à la maison comme en extérieur. Uniquement en fin de deuil, lorsqu'elles décident de se remarier, se risquent-elles alors à porter quelques bijoux en toute modestie et laissent-elles apparaître à nouveau leur chevelure, en vue de clarifier leurs intentions (Vecellio 1590, f. 134 pp. 318–319 ; Rosenthal 2007, pp. 101–102).

Nous pouvons donc constater que les voiles de ces veuves scandent divers niveaux d'opacité et de transparence entre les deux pôles de présence et d'absence radicales du voile que constituent la *Donzella* et la *Gentildonna* au sein d'une telle gamme visuelle. Dans ce contexte, l'on



Figure 10. *Una Venetiana da Duolo*, Beinecke MS 457, *Mores Italiae*, f. 76 [5?], c. 1575, aquarelle et gouache, New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library



Figure 11. *Vedova Venetiana*, MS Egerton 1191, f. 64, 1573–1576, aquarelle et gouache, Londres, British Library. © The British Library Board, MS Egerton 1191

peut tenter ici une analogie avec le système de signification de la mode qu'établit Roland Barthes en 1967 et qu'il soumet à une analyse sémantique — comment les hommes font-ils du sens avec leur vêtement ? — dans son ouvrage intitulé *Système de la mode*²¹. Or, il ne s'agit pas ici d'adopter directement la méthode développée par Barthes dans son ouvrage et de proposer à sa suite un travail d'application sémiologique à un phénomène culturel, mais de présenter surtout la notion de variant de transparence qu'il instaure dans le contexte de l'analyse structurale

21. Cf. BARTHES (1967). Finucci, lorsqu'elle soulève la question du vêtement comme système de signes, relève brièvement que cette notion fut développée par Roland Barthes, suivant la sémiologie de Ferdinand de Saussure, et ne manque pas de citer l'ouvrage en note. Elle ajoute qu'une telle notion trouve par ailleurs une large exemplification tout au long du 16^e siècle, in : FINUCCI (2007), p. 45.



Figure 12. *Una Padovana da Duolo*, Beinecke MS 457, *Mores Italiae*, f. 82 [63], c. 1575, aquarelle et gouache, New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library

du vêtement féminin, tel qu'il est décrit dans les journaux de mode des années 50 et 60 du 20^e siècle. Le variant de transparence doit rendre compte en principe du degré de visibilité du vêtement et comporte donc deux pôles, un degré plein — l'opaque — et un degré nul, irréel, qui correspondrait à l'invisibilité totale du vêtement. Barthes propose ensuite une notation portant sur des degrés intermédiaires d'opacité : l'*ajouré* et le *transparent* (Fig. 15). Il ne voit d'ailleurs pas de différence d'intensité entre ces deux termes mais bien plutôt une différence d'aspect : l'*ajour* serait une visibilité discontinue — par exemple à travers un tissu ou un crochet alors que la *transparence* correspondrait à une



Figure 13. *Una Vedova Padovana*, Beinecke MS 457, *Mores Italiae*, f. 34 [60], c. 1575, aquarelle et gouache, New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library

invisibilité atténuée, tel que rendue par les gazes ou mousselines. En résumé, tout ce qui rompt l'opacité du vêtement, soit dans son étendue, soit dans son épaisseur, relève du variant de transparence (Barthes 1967, p. 133 et p. 150).

Les différentes instanciations du voile au visage des femmes de ces deux *alba amicorum*, et dans une plus large mesure du livre de costumes de Vecellio, sont susceptibles d'être éclairées par cette nomenclature déclinant différents niveaux d'opacité. De même l'opposition signifiante des différents termes du variant de transparence,

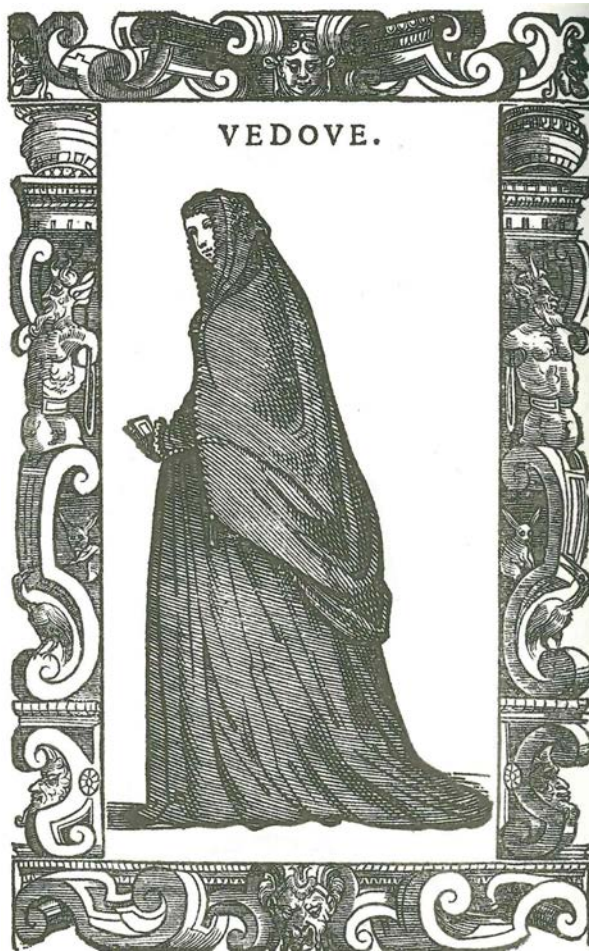


Figure 14. *Vedove*, gravure sur bois, in : Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi, et moderni di diverse parte del mondo*, f. 134, 1590, édité par Jones et Rosenthal (2008), p. 186

[opaque]	/	ajouré	/	transparent	/	[invisible]
		à trous		voilant voilé		

Figure 15. *Tableau du variant de transparence*, in : Barthes (1967), p. 150

entre opaque et invisible²², peut se faire ici le support d'un autre faisceau d'opposition — celui des statuts de la femme au sein de cette société, qui ne peuvent co-exister chez une même personne : jeune fille (*Donzella*), femme mariée (*Gentildonna*) et veuve (*Vedova*). Dans ce contexte, nous pouvons avancer l'hypothèse d'un *système du voile* — agençant l'identification féminine en référence à sa classe sociale, et surtout à son statut civil — au sein de ces ouvrages.

Mais une fois établi, il faut avouer que ce système comporte un élément subversif, une figure de transgression qui vient se servir de cette scansion visuelle sans la rompre pour autant : la *Cortigiana* — la courtisane (Fig. 16). Elle porte ici, dans la rue, la *cappa* noire à la manière des *Donzelle* de Venise mais il lui faut bien procéder parfois au lever du voile, exposant quelques instants son visage et risquant un œil par le dessous pour ferrer l'aventurier imprudent dans un échange suggestif de regard. D'un geste ample de sa main gauche, elle soulève le voile, le rabat sur l'arrière de sa tête de façon à créer cette béance qui fait apparaître le visage et le buste, coincés entre deux pans noirs retombant en vagues obliques sur la robe. Jouant des doigts de sa main gauche, elle fronce le voile et le maintient plaqué sur sa chevelure, alors que les doigts de la main droite le rattrapent à la taille et le fixent en plis et contre-plis. Ainsi les deux mains, formant deux lignes horizontales, « tirent en quelque sorte le rideau » et assurent l'encadrement inférieur et supérieur de ce tableau désormais exposé. Et dans cet entrebâillement nous pouvons admirer les atours d'une véritable *Gentildonna Veneziana* : le fameux décolleté partiellement couvert d'un collet brodé de fleurs et relevé ; le cou orné d'un collier de perles et d'une chaîne d'or terminée par un médaillon serti de pierres précieuses. Entre les seins un pendentif. Le voile que lève la *Cortigiana* du *Mores Italiae* — voile que porte traditionnellement la *Donzella* — révèle certes une nouvelle identité, mais elle aussi est usurpée ! Nous sommes en quelque sorte en présence ici d'un double *inganno*, d'un dispositif de ruse vestimentaire dont le dépouillement successif des couches n'a pour effet que de substituer un déguisement à un autre.

Le déguisement est un élément foncier de résistance dans un système au sein duquel l'habit manifeste les différences de classes sociales, introduit diverses périodes historiques et illustre des lieux géo-

22. Voir à ce sujet BARTHES (1967), pp. 131–133.

graphiques distincts. L'existence d'un marché de seconde main ou encore l'usage de payer en objets, aussi vestimentaires, permettent à chaque individu d'apparaître comme un autre : par exemple pour voyager incognito, pour le serviteur de se vêtir en quelque occasion comme son maître et naturellement pour attirer des clients (Jones et Stallybrass 2000 ; Finucci 2007, pp. 44-45 et p. 56).



Figure 16. *Una Cor.[Cortigiana] Venetiana in Strada*, Beinecke MS 457, *Mores Italiae*, f. 46 [50 changé en 46?], c. 1575, aquarelle et gouache, New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library

Or, il apparaît que les courtisanes et prostituées — majoritairement les prostituées dans les lieux publics selon Vecellio — avaient une prédilection pour le port de vêtements masculins notamment les *braghese*, sorte de pantalon²³. Les femmes “honnêtes” suivaient parfois l'exemple et de tels atours pouvaient aussi servir aux aventures amoureuses qui devaient par définition faire œuvre de discrétion et dissimulation ; telle celle que nous relate une chronique de la cité de Padoue en 1601, à l'issue tragique : une jeune femme travestie en homme est retrouvée morte à l'extrémité d'un pont. Il s'avéra que le méfait fut ordonné par une gente dame pour mettre fin à la relation que la défunte entretenait avec son mari. Il en résulta l'arrestation de ladite dame et de ses complices :

Fu trovata una giovane vestita da huomo alla bocca del ponte Picchioso, ragionandosi che questo misfatto fusse stato fatto ad istanza di una gentildonna di casa Borromera per levar il commercio che costei teneva con il suo marito, per il che la gentildonna fu retenta con altri.²⁴

Les fameuses chaussures à semelles compensées, parfois démesurément élevées — les chopines ou *pianelle* — rendues célèbres par les courtisanes mais portées par toutes les vénitiennes, méritent aussi d'être brièvement mentionnées. La figure de la prostituée dans les lieux publics dans l'ouvrage de Vecellio porte à titre d'exemple une paire de *pianelle* (Vecellio 1590, f. 146 p. 343). Celles-ci pouvaient atteindre une hauteur telle que les femmes les portant devaient généralement s'appuyer sur quelqu'un pour garder l'équilibre²⁵. Elles furent vraisemblablement utilisées à l'origine en vue d'éviter de se salir au contact de la boue des rues mais devinrent bientôt l'objet

23. Cf. VECCELLIO (1590), f. 147, p. 344 ; RODOCANACCHI (2005) pp. 175–176 ; ROSENTHAL (2006), p. 59 et p. 71 ; DAVANZO POLI (1990), p. 100. Une telle dynamique de travestissement et de croisement des rôles et des genres est de même particulièrement claire dans le théâtre de l'époque. Qu'il s'agisse ici du théâtre de cour qui recourait à des acteurs masculins pour jouer les rôles féminins ou de la plus populaire *Commedia dell'arte* qui mettait en scène masques et personnages reposant sur la dissimulation. Sans oublier bien sûr le carnaval. Voir entre autres GÜNSBERG (2000) ; FINUCCI (2007), pp. 45–46.

24. Niccolò DE ROSSI, *L'Istoria di Padova di me Niccolò de Rossi* [...], Padova, Museo Civico, Biblioteca, ms. B.P. 149, 1601, p. 201. La chronique couvre la période allant de 1562 à 1621. Elle est inédite mais le passage est cité dans: RIPPA BONATI (2007), p. 27.

25. Une paire de chopines exposée au Musée Correr de Venise avoisine les 50 centimètres.

d'une mode extravagante, possible symbole d'appartenance sociale, et portées à l'intérieur comme à l'extérieur²⁶. Coryate dit en effet avoir entendu que la taille de la chopine est à la mesure de la noblesse de sa propriétaire, manifestant ainsi littéralement la hauteur de son statut (CORYATE 1978, p. 262 ; STRACHAN 1962, p. 49).

Les *Cortigiane* sont les reines du travestissement et Vecellio dans son commentaire nous met en garde. Il insiste sur la difficulté qu'il peut y avoir à les distinguer en ce qu'elles maîtrisent à la perfection l'art de l'*inganno*, de l'astuce. Feignant parfois la modestie, elles se font passer pour des *Donzelle* derrière leur *cappa*²⁷, ou se camouflent volontiers en veuves éplorées. Elles se dissimulent aussi fréquemment derrière les atours de la *Gentildonna* — portant comme elles des anneaux aux doigts²⁸ — et lorsqu'il leur arrive d'être entretenues par un ou plusieurs amants de bonne famille vénitienne, elles se permettent même de s'approprier en toute impudence leur nom de famille. Elles sont ainsi en mesure de tromper nombre d'étrangers qui croient trouver en elle la crème des *Gentildonne Venetiane* — quelque entremetteuse (*ruffiana*) aidant parfois à la mise en place de tels artifices. De ce fait les étrangers pris dans leurs rets ne manquent pas de se vanter naïvement par la suite de leurs conquêtes de nobles Vénitienes, provoquant l'amusement des autochtones. Vecellio ajoute notamment qu'ils se trouvent en effet bien loin de la réalité, les véritables *Gentildonne* de Venise étant réputées jalouses de leur honneur ainsi que modèles de chasteté²⁹ !

Vecellio insiste alors sur le fait que les courtisanes qui portent la *cappa*, ou quelque autre *fazzuolo*, doivent d'une manière ou d'une autre se découvrir afin d'être vues : le lever de ce voile les fait immanquablement reconnaître :

26. Cf. VECELLIO (1590), ff. 130–131 pp. 311–312 et f. 138 p. 327 ; LARIVAILLE (1975), p. 81 ; ROSENTHAL (2000), p. 412–413 ; RODOCANACCHI (2005) pp.149–150 ; ROSENTHAL (2006), p. 59 et 71.

27. L'on se souvient que Vecellio mentionne aussi — en sus des *Donzelle* adultes dont le visage se dérobe derrière la *cappa*, illustrées dans son ouvrage — que les *Donzelle* de prime jeunesse, portent un voile de soie blanche (cf. *supra* note 15). Or les courtisanes adoptèrent un temps ce même voile blanc, au grand scandale des autorités (RODOCANACCHI (2005), p. 174 ; DAVANZO POLI (1990), p. 100). Mais il semble qu'aucune illustration de *Donzelle* sous cet aspect ni de courtisanes les imitant ne se trouve au sein du *Mores Italiae*, de l'*Egerton* ou encore dans le *Degli abiti antichi, et moderni* de Vecellio.

28. Cf. VECELLIO (1590), f. 137 p. 325. Voir aussi DAVANZO POLI 1990, p. 100.

29. Cf. VECELLIO (1590), f. 143 p. 336–337. Voir aussi LARIVAILLE (1975), pp. 76–83 ; ROSENTHAL (2006), pp. 56–60 ; ROSENTHAL (2007), pp. 98–100.

[Cortigiane fuor di casa].

S'è detto fin qui, che quelle meretrici³⁰, che vogliono acquistar credito col mezzo della finta honestà, si servono dell'Habito vedovile, & di quello anchora delle maritate: & quelle specialmente, che hanno qualche colore di matrimonio. Già solevano la maggior parte d'esse andar in Habito di donzelle; usanza non ancora dismessa affatto, benchè usata con modestia maggiore. Di maniera che non potendo star sempre serrate, & coperte con la cappa, che portano, & non potendo d'altra parte esser vedute; sono finalmente sforzate scoprirsi alquanto, & è perciò impossibile, ch'elle non sieno conosciute a qualche gesto. Et perche sono loro proibite le perle, sono in particolare conosciute tali, quando mostrano scoperto il collo. Et perciò l'infelici, per riparare à questo, si tengono (come suol dirsi) un bertone, che servendo loro del nome di marito, l'assicuri dell'uso delle pompe, & sotto questo pretesto sia loro permesso il poter usare tutto quello, che dalle leggi è loro comunemente vietato. Le loro sottane sono di broccatelli di diversi colori, & ricamate con quella maggiore spesa che esse possono. Portano scarpe alla Romana dentro alle pianelle; & queste sono le Cortigiane di più riguardo. Ma quelle, che alla scoperta, & ne' luoghi pubblici essercitano questa infame professione, portano giubbonsi di seta con cordelle d'oro, ò ricamati in qualche modo: & così fanno delle carpette, ch'elle poi coprono con traverse, ò grembiali di seta. Portano in capo un fazzoletto di sessa, & vanno à questa foggia civettando per tuta la Città, & essendo facilmente conosciute da tutti, sono anche facilmente molestate da tutti con cenni, & con parole³¹.

C'est donc un geste — et non le vêtement — qui confond ces usurpatrices protéiformes. Ce premier effeuillage qui inaugure le jeu de séduction visuelle peut simultanément trahir l'identité de son auteur. Néanmoins, afin de déceler le sens d'une telle gestuelle, le spectateur étranger doit être en mesure d'appréhender les règles de la grammaire visuelle vénitienne en cette fin de *Cinquecento*. Or, l'*album amicorum* — outre sa fonction de mémoire³² — joue précisément ce rôle de grammaire pour déchiffrer les codes non seulement vestimentaires mais aussi gestuels de l'espace social au sein duquel le voyageur sera amené à évo-

30. Rosenthal fait remarquer que Vecellio utilise ici le terme générique, et plus dénigrant, de prostituées [*meretrici*] pour dénommer les courtisanes, contrairement au titre de son commentaire. Voir ROSENTHAL (2006), p. 62. Cf. aussi *infra* note 38.

31. VECCELIO (1590), f. 138 pp. 326–327. Voir aussi ROSENTHAL (2006), pp. 62–67 ; ROSENTHAL (2007), pp. 99–101.

32. Pour un approfondissement de la question, voir FINUCCI (2007), p. 66 ; ROSENTHAL (2007), pp. 81–82 et p. 102.

luer (Rippa Bonati 2007, p. 15). En effet, dans la typologie picturale des *alba* et des livres de costumes de ce temps, l'on retrouve systématiquement le lever du voile comme signe visuel distinctif, caractérisant la figure de la courtisane. A titre d'exemple, nous pouvons l'admirer aussi bien dans l'*Egerton* que dans le *Degli abiti antichi, et moderni* (Fig. 17–18).



Figure 17. *Cortegiana Venetiana*, MS Egerton 1191, f. 62, 1573–1576, aquarelle et gouache, Londres, British Library. © The British Library Board, MS Egerton 1191



Figure 18. *Cortigiana*, gravure sur bois, in : Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi, et moderni di diverse parte del mondo*, f. 138, 1590, édité par Jones et Rosenthal (2008), p. 190

Cesare Vecellio souligne aussi dans ce dernier passage un ornement qui, précisément par son absence, devrait permettre à son tour d'exposer ici la courtisane : le collier de perles. L'auteur réfère plusieurs fois aux ordonnances et arrêts promulgués par les autorités — connus sous le nom de lois somptuaires — prononçant l'interdiction du port de perles parmi toutes les prostituées de Venise. Ainsi, une fois le voile levé, l'exhibition d'un cou nu de toutes perles devrait suffire à démasquer la femme de mauvaise vie. Vecellio se voit cependant contraint d'atténuer l'efficace de l'absence de perles en vue de distinguer les courtisanes des nobles femmes à Venise. Il admet que bien que cela leur soit interdit, elles se parent toutefois de perles et autres bijoux ostentatoires, usant des méthodes les plus variées pour parvenir à leurs fins :

[Delle Gentildonne Venetiane, & altre, per casa & fuori di casa la vernata].

Le donne di qualche conditione, mentre stanno in casa, usano vestire di colori diversi di seta, & di broccati fatti à varie fogge. Usano anchora ornarsi di perle, di manili, d'anelli, & d'altro. Mà assai più dell'altre compariscono per casa polite, & ben addobbate le Cortigiane. Le quali per accrescer vaghezza al viso, l'aiutano con l'artificio de' belletti, & delle diverse acque, & delle bionde. Conosconsi facilmente al proceder loro, perche in casa & fuori si mostrano assai baldanzose, col far mostra non solo del volto, ma di gran parte del petto imbiaccato & dipinto: & anche in qualche parte delle calze riccamate, che cuoprono loro le gambe. Ma fra queste & le donne d'honore, si vede come di costume, così anche diversità d'ornamenti: non potendo esse in vigor delle bene ordinate leggi della Città di Venezia portar ornamenti di perle, come le donne honeste; se bene alcune di loro sotto qualche pretesto di sopra accennato, le portano, & usano di più l'Habito presente, & se ne servono come le donne da bene, & di buona fama³³.

Différentes lois somptuaires déterminaient entre autres le vêtement féminin afin qu'il reflète clairement les distinctions de classe sociale et de noblesse ; dans le but d'enrayer tant bien que mal les dépenses extravagantes et démesurées susceptibles de menacer l'entière communauté, elles ne s'adressaient pas uniquement aux courtisanes mais pouvaient aussi bien concerner les femmes de toutes conditions. Dès 1514, le Sénat vénitien créa tout exprès une nouvelle magistrature — le *Magistrato alle Pompe*, composés de trois *provveditori* — en charge

33. VECCELLIO (1590), f. 144 p. 339. Voir aussi VECCELLIO (1590), f. 143 pp. 336–337.

de faire respecter l'application des lois somptuaires et de surveiller les courtisanes³⁴.

De telles lois étaient levées par les autorités elles-mêmes en de grandes occasions. Vecellio énonce banquets, spectacles officiels en présence d'invités de renom, ce qui n'était pas peu fréquent dans la Sérénissime. Lors de ces manifestations étatiques le port de vêtements et ornements somptueux et extravagants, témoignant de la dernière mode, était non seulement autorisé mais proprement encouragé, en vue d'impressionner les invités de marque étrangers. Vecellio rend compte d'un exemple notable à cette époque, la visite d'Henri III de Valois à Venise — puis Padoue parmi d'autres cités du nord de l'Italie — en été 1574, lors de son transfert triomphal du trône de Pologne à celui de France. Il y fut reçu avec magnificence, 200 des plus belles et importantes *Gentildonne* de la Sérénissime vêtues de façon somptueuse et recouvertes de perles, or et bijoux, paradant en son honneur dans la salle du Grand Conseil³⁵. Lors de son séjour il rendit aussi visite à la très célèbre *cortigiana onesta* et poétesse Veronica Franco. Un portrait la représente à mi-buste, nue, en début du *Mores*, les cheveux blond vénitien tressés dont les boucles encadrent le visage, selon l'un des types décrits par Vecellio (ROSENTHAL 1992, pp. 102–III; ROSENTHAL 2007, p. 80; MASIERO 2007, f. 6). Parmi d'autres événements peut-être moins extraordinaires mais de grande envergure et récurrents, attirant beaucoup de monde de différentes nations dans la cité, l'on peut mentionner la *Festa de la Sensa* [Ascension]. Vecellio suggère en effet que lors de ce festival d'une durée de quinze jours, il était autorisé, voire attendu des femmes qu'elles se parent de leurs plus beaux atours mettant ainsi en scène le faste de la République. Il décrit dans ce contexte les épouses de Venise dans toute leur splendeur et richesse³⁶.

En vérité les arrêts ne cessent de se renouveler tout au long du siècle — preuve indéniable de leur piètre efficacité et de leurs vains efforts pour combler les lacunes des précédents — les courtisanes

34. Cf. RODOCANACHI (2005), pp. 148–176 ; PULLAN (1971), pp. 126 et 568 ; LARIVAILLE (1975), pp. 76–83; DAVANZO POLI (1990), pp. 99–103 ; FINUCCI (2007), p. 46 et pp. 61–64 ; ROSENTHAL ET JONES (2008), p. 16 et p. 43 note 19 [Introduction].

35. Voir VECELLIO (1590), f. 132 pp. 314–315 ; ROSENTHAL ET JONES (2008), p. 32 [Introduction] ; RODOCANACHI (2005), p. 159 ; RIPPA BONATI (2007), pp. 17–18.

36. Cf. VECELLIO (1590), ff. 128–129 pp. 306–309 ; ROSENTHAL ET JONES (2008), p. 33 [Introduction] ; ROSENTHAL (2006), pp. 67–69 ; ROSENTHAL (2007), p. 86 et p. 105 note 14.

ne se privant pas d'interpréter les textes à leur avantage. Ces lois constituent pour le moins une mine de renseignement sur les modes du temps, notamment sur les modes vestimentaires qu'ils essaient tant bien que mal de réguler. A titre d'exemple, l'ordonnance prise dans le très illustre *Consiglio dei Pregadi*, plus communément appelé le Sénat, le 21 février 1542 [*more veneto*, donc 1543 selon le calendrier grégorien]³⁷, concernant les vêtements et ornements des prostituées³⁸, stipule « qu'aucune prostituée habitant dans ce pays ne puisse ni revêtir ni porter sur quelque partie que ce soit de sa personne or, argent ni soie, à l'exception des coiffes qui doivent être de soie pure ; qu'elles ne puissent porter chaînettes, perles, ni anneaux, sertis ou non de gemmes, tant aux oreilles qu'en quelque autre endroit que l'on puisse imaginer ; de sorte que leur soient en tout et partout interdits l'or, l'argent et la soie, de même que le port de bijoux de toute nature aussi bien chez elles que hors de leur demeure et hors de cette ville »³⁹. Il s'agit surtout ici de tenter de punir une fois encore les abus répétés des courtisanes ; mais la reprise à peu près mot pour mot, vingt ans plus tard, de ce texte de 1543, atteste bien qu'il est resté lettre morte (Larivaille 1975, pp. 79–80 ; Davanzo Poli 1990, p. 100).

Le cas échéant, les courtisanes préféreront éventuellement payer une amende voire se laisser infliger un châtement et subir une confiscation plutôt que de se plier à de tels décrets et, concernant l'usage de perles, l'on pouvait toujours contourner l'interdit au moyen d'imitations réalisées en argent ou en nacre⁴⁰. S'il n'est pas étonnant de

37. L'année vénitienne ne commençant qu'au 1 mars, la date du 21 février 1542 *more veneto* correspond au 21 février 1543 du calendrier grégorien. Voir aussi LARIVAILLE (1975), p. 205 note 4.

38. Le terme de prostituée [*meretrice*] est ici générique et inclut naturellement les courtisanes. Sont considérées comme prostituées toutes celles qui avaient commerce ou pratique avec un ou plusieurs hommes. Voir à ce sujet DAVANZO POLI (1990), p. 100 qui cite ici G. TASSINI, *Cenni storici e leggi circa il libertinaggio in Venezia dal secolo decimoquarto alla caduta della Repubblica*, Venezia, 1886, p. 32.

39. *Parte presa nell'eccellentissimo Consiglio di Pregadi, Adi 21 febraro 1542, sopra il vestire et ornamenti di casa delle meretrici che habitano in questa città*, Venise, S. d. Cité et traduit dans Larivaille (1975), p. 79. Un exemplaire du texte original se trouve à Venise à la *Biblioteca d'arte e storia veneziana del civico Museo Correr* et un autre à Forlì, à la *Biblioteca comunale Aurelio Saffi*.

40. Cf. RODOCANACHI (2005), pp. 148–176. Cf. MASIERO 2007, f. 3. A titre d'exemple, Vecellio mentionne le fait que les courtisanes et prostituées ont parfois recours à des *tondini* [objets ronds] d'or et d'argent, ou d'autres bijoux imitant les perles, vu que ces dernières leur sont interdites, in : VECCELLIO (1590), f. 137 p. 325.

voir au cou des *Cortigiane du Mores* et de l'*Egerton* un collier vraisemblablement orné de perles (Figg. 16–17) — ou du moins en tout point similaire à celui des *Gentildonne* (Fig. 8) — il est plus curieux en revanche de constater que Vecellio semble lui aussi parer sa *Cortigiana* d'un tel collier (Fig. 18) ; ce qui contreviendrait ici à la réserve visuelle que l'on observe habituellement au sein de son livre de costumes, dans le respect des lois somptuaires établies.

Or la *métis* des courtisanes, leur capacité à mélanger les genres vestimentaires et à les réinterpréter, est précisément l'origine des dernières tendances et de leur renouvellement incessant. Plus que de simplement transgresser les codes vestimentaires, les courtisanes — spécialement celle de haut rang au mode de vie élégant et luxueux (*Cortigiane oneste*) — s'établissent en véritables lanceuses de modes, en *trendsetters*. Les *Cortigiane* sélectionnent les habits de différents groupes féminins, certes pour s'insinuer indûment au sein de carcans d'identité collective — mais simultanément elles créent des styles hautement individualisés, en reformulant de façon insolite et libérale ces différents types (Rosenthal 2006 ; Rosenthal 2007, p. 99). Dans ce sens l'existence d'un marché de seconde main ou encore de locations ou d'enchères publiques rendait de même possible l'acquisition, ne serait-ce que temporaire, de vêtements chers et précieux et favorisait grandement de tels croisements⁴¹. Parmi d'autres effets, une possible contagion mimétique de ces modes sur les femmes "honnêtes" de rang et statut distincts, permet aussi d'attribuer un rôle non négligeable aux courtisanes dans le phénomène, à peine esquissé, du développement pour la femme d'une identité sociale propre, en cette fin de *Cinquecento* vénitien⁴². Leur fécondité créatrice ne se limite cependant pas au vêtement et inclut, comme on l'a vu, l'art du geste. Ainsi l'on peut avancer à titre de considération finale que la nouvelle mode se dévoile là où se lève le voile.

41. Voir à ce sujet ALLERSTON (2000) ; ROSENTHAL (2006), pp. 57–61 ; FINUCCI (2007), p. 45.

42. Voir parmi d'autres LARIVAILLE 1975, pp. 10–21 ; ROSENTHAL (1992), notamment pp. 102–11 ; SIMONS (1995), ici pp. 288–298 ; CHOJNACKA (2001) ; ROSENTHAL (2006), pp. 65–66.

Références bibliographiques

- ALCIAT A. (1997) *Les Emblèmes*, fac-simile de l'édition lyonnaise Macé-Bonhomme de 1551 [première édition 1531], Klincksiek, Paris.
- ALLERSTON P. (2000) *Clothing and Early Modern Venetian Society*, "Continuity and Change", 15: 367–390.
- BALSAMO J. (2007) "Un *Album Veneto* per Guillaume Lotin de Charny? / A *Veneto Album* Created for Guillaume Lotin de Charny?", in M. Ripa Bonati et V. Finucci (éds.), *Mores Italiae. Costume e scene di vita del Rinascimento / Costume and Life in the Renaissance*. Yale University, Beinecke Library, MS. 457, Biblos, Cittadella, 109–112.
- BARTHES R. (1967) *Système de la mode*, Seuil, Paris.
- CAMPANA C (2006) "L'habillement féminin à Venise dans les planches de Cesare Vecellio", in M. Viallon (2006) (éd.) *Paraître et se vêtir au XVIe siècle*, actes du XIIIe colloque du Puy-en-Velay, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 69–76.
- CHOJNACKA M. (2001) *Working Women of Early Modern Venice*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- CORYATE T. (1978) *Coryats Crudities*, [première édition 1611], with an introd. by W. M. Schutte, Scolar Press, Londres.
- DAVANZO POLI D. (1990) "Le cortigiane e la moda", in A. Bruno (cat. exp.), *Il gioco dell'Amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, Bernice, Milan, 98–103.
- DUERR H. P. (1990) *Intimität*, Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main.
- FINUCCI V. (2007) "Turismo intellettuale nel tardo Cinquecento in Italia. Costume e vita a Venezia e Padova / Intellectual Tourism in Late Sixteenth-Century Italy. Costume and Manners in Venice and Padua", in M. Ripa Bonati et V. Finucci (éd.), *Mores Italiae. Costume e scene di vita del Rinascimento / Costume and Life in the Renaissance*. Yale University, Beinecke Library, MS. 457, Biblos, Cittadella, 37–78.
- FINUCCI V., M. RIPPA BONATI (2007) "Introduzione / Introduction", in M. Ripa Bonati e V. Finucci (éd.), *Mores Italiae. Costume e scene di vita del Rinascimento / Costume and Life in the Renaissance*. Yale University, Beinecke Library, MS. 457, Biblos, Cittadella, 7–11.
- FREUD S. (1987) *Trois essais sur la théorie sexuelle*, [première édition 1905], Gallimard, Paris.

- (1988) “Pulsion et destin des pulsions”, [première édition 1915], in *Œuvres Complètes*, vol. XIII, *Psychanalyse : 1914–1915*, PUF, Paris, 165–187.
- GRENDLER P. F. (1999) “University of Padua”, in P. F. Grendler (éd.), *Encyclopedia of the Renaissance*, 6 vols, Scribner’s Sons, New York, vol. 4, 358–362.
- (2002) *The Universities of Italian Renaissance*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- GÜNSBERG M. (2000) “Gender deceptions: cross-dressing in Italian Renaissance comedy”, in L. Panizza (éd.), *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, Legenda, Oxford, 334–349.
- JONES A. R. et P. STALLYBRASS (2000) *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LACAN J. (1973) *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Séminaire Livre 11, Seuil, Paris.
- LITHGOW W. (1906) *The Totall Discourse of The Rare Adventures and Painefull Peregrinations of long Nineteene Yeares Travayles, from Scotland to the most famous Kingdomes in Europe, Asia and Affrica*, reprint of the editio princeps of 1632, James MacLehose and Sons, Glasgow; disponible sur le site http://archive.org/stream/totalldiscourseoolithuoft/totalldiscourseoolithuoft_djvu.txt.
- LARIVAILLE P. (1975) *La vie quotidienne des courtisanes en Italie au temps de la Renaissance. Rome et Venise, XVe et XVIe siècles*, Hachette, Paris.
- MARSTON T. E. (1956) *The Gimbel Manuscripts*, in “The Yale University Gazette”, 30: 4, 152.
- MASIERO E. (2007) (éd.) “Catalogo. Schede immagini / Catalogue. Captions”, in M. Ripa Bonati e V. Finucci (éd.), *Mores Italiae. Costume e scene di vita del Rinascimento / Costume and Life in the Renaissance*. Yale University, Beinecke Library, MS. 457, Biblos, Cittadella, 119–225.
- NEVINSON J. L. (1979) *Illustrations of Costume in the Alba Amicorum*, “Archeologia”, 106: 167–176.
- Preto P. (1978), *Peste e società a Venezia nel 1576*, Neri Pozza Editore, Vicence.
- PULLAN B. (1971), *Rich and poor in Renaissance Venice. The Social Institutions of a Catholic State, to 1620*, Basil Blackwell, Oxford.
- RIPPA BONATI M. (2007) “Immagini di vita studentesca. nella ‘bella Padova culla delle arti’ / Images of Student Life in ‘Fair Padua, nursery of arts’”, in M. Ripa Bonati e V. Finucci (éds.), *Mores Italiae. Costume e scene di*

- vita del Rinascimento/ Costume and Life in the Renaissance*. Yale University, Beinecke Library, MS. 457, Biblos, Cittadella, 11–36.
- RODOCANACHI P. E. (2005) *La femme italienne à l'époque de la Renaissance. Sa vie privée et mondaine son influence sociale*, [réimpression de l'édition originale 1907], Vecchiarelli, Rome.
- ROSENHEIM M. (1910) *The Album Amicorum*, "Archeologia", 62: 251–308.
- ROSENTHAL M.F. (1992) *The Honest Courtisan. Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*, Chicago University Press, Chicago.
- (2000) "Moda e identità nazionale in Italia all'inizio dell'età moderna", in L. Ballerini et al. (éds.), *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*, 2 vols., vol. 1, Cadmo, Fiesole, 405–416.
- (2006) "Cutting a good Figure. The Fashion of Venetian Courtesans in the Illustrated Albums of Early Modern Travelers", in M. Feldman et B. Gordon (éds.), *The Courtesan's Arts. Cross-Cultural Perspectives*, Oxford University Press, Oxford, 52–74.
- (2007) "Moda, costume e società in due album illustrati dell'inizio dell'Età moderna/ Fashion, Custom, and Culture in Two Early-Modern Illustrated Albums", in M. Ripa Bonati et V. Finucci (éds.), *Mores Italiae. Costume e scene di vita del Rinascimento/ Costume and Life in the Renaissance*. Yale University, Beinecke Library, MS. 457, Biblos, Cittadella, 79–108.
- (2009) *Fashion of Friendship in Early Modern Album Amicorum British Library, MS Egerton 1191*, "Journal of Medieval and Early modern Studies", 39:3, Fall 2009, 619–641.
- ROSENTHAL M. et A. R. Jones (2008) (éds.) *The Clothing of the Renaissance World : Europe, Asia, Africa, the Americas. Cesare Vecellio's Habiti Antichi et Moderni*, [première édition 1590, incluant l'extension de 1598 sur le Nouveau Monde], Thames & Hudson, Londres.
- SIMONS P. (1995) "Portraiture, Portrayal, and Idealization: Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women", in A. Brown (éd.), *Languages and Images of Renaissance Italy*, Clarendon Press, Oxford.
- SHAILOR B. A. (1987) *Catalogue of Medieval and Renaissance Manuscripts in the Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 4 vols (1984–1992), vol. 2, Medieval and Renaissance Texts and Studies, Binghamton (NY).
- STRACHAN M. (1962) *The Life and Adventures of Thomas Coryate*, Oxford University Press, Oxford.

VECELLIO C. (1590) *De Gli Habiti Antichi, Et Moderni di Diverse Parte del Mondo*, Zenaro, Venise ; disponible sur le site <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/titleinfo/136580>.

VILLAMONT [Jacques de] (1610) *Les voyages du Seigneur de Villamont*, 3 livres [première édition 1595], Thomas Daré, Rouen ; disponible sur le site http://books.google.ch/books?id=DdcGWOaGqSEC&printsec=front-cover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=o#v=onepage&q&f=false.

WILSON B. (2005) *The World in Venice. Print, the City and Early modern Identity*, University of Toronto Press, Toronto.