



## ÉLISABETH I<sup>ÈRE</sup> D'ANGLETERRE OU LE REFUS DE PERDRE LA FACE

Benoît CHÊNE (U. Grenoble-Alpes)

« Le monde entier est une scène, / Où tous les hommes et les femmes sont de simples acteurs, / Ils ont leurs entrées, leurs sorties, et chacun / Joue bon nombre de rôle dans sa vie (...) »  
(W. Shakespeare, *Comme il vous plaira*, II, 7, 138-141)

À la Renaissance, les enfants royaux sont soumis à une discipline qui entend policer le corps autant que l'âme. Quel meilleur indice de ces impératifs d'obéissance et de maîtrise de soi, si ce n'est le succès grandissant des traités de civilité au sein de la société européenne du XVI<sup>e</sup> siècle ? Parce qu'ils définissent des normes comportementales strictes, ces traités de savoir-vivre fournissent un idéal en matière d'éducation qui contribue à l'incorporation des vertus. Les gestes, les propos et l'affectivité des monarques en devenir se plient petit à petit aux dures lois de la société aulique<sup>1</sup>. Telles sont donc les conditions fondatrices du bien commun à l'orée de la modernité<sup>2</sup>. Bien entendu, le cas de la dernière représentante de la dynastie des Tudors, Élisabeth I<sup>ère</sup> (1533-1603), ne saurait faire exception à la règle.

Très tôt, en effet, la fille d'Henri VIII et d'Anne Boleyn suit un enseignement fait de règles morales qui veillent à chasser « la folie [...] liée au cœur de l'enfant [...] » grâce à « [...] la verge de la discipline [...] », pour reprendre les Écritures (*Proverbes*, 28, 15). Déclinée dans son versant féminin, cette éducation se fonde sur un lien consubstantiel entre érudition, vertu, pureté et beauté<sup>3</sup>. Peut-être est-ce la raison pour laquelle bon nombre des apparitions publiques prennent souvent la forme d'une mise en scène, de tentatives de séduction et de « mise en beauté du pouvoir » dans la vie d'Élisabeth à partir du moment où elle monte sur le trône, suite à la mort de sa sœur Marie le 17 novembre 1558<sup>4</sup>. Mais toute médaille a ses revers. Bien qu'elle compte parmi les éléments déterminants de l'identité princière, cette « esthétique du pouvoir » peut se changer en contrainte, tant elle suppose un effort continu d'embellissement pour ne pas « perdre la face »<sup>5</sup>. Or, il va de soi qu'une telle tâche relève de la gageure avec l'âge, surtout si l'on prend note qu'Élisabeth a presque soixante-dix ans lorsqu'elle s'éteint.

1 Georges Vigarello, *Le corps redressé: Histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, A. Colin, [1979] 2001, p. 15.

2 Sur l'éducation princière, voir Jean Meyer, *L'Éducation des princes du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Perrin, « Pour l'histoire », Paris, 2004 ; Sylvène Édouard, *Les Devoirs du prince - L'éducation princière à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2014 ; Aysha Pollnitz, *Princely Education in Early Modern Britain*, Cambridge University Press, 2015.

3 Cet article est un condensé de certaines analyses de mon mémoire de recherche. Pour une version plus complète, je me permets de renvoyer à Benoît Chêne, *Le corps en majesté : Élisabeth I<sup>ère</sup> d'Angleterre (1533-1603)*, Mémoire de Master 2, sous la direction de Mme Nahéma Ghermani, 2015.

4 L'expression est empruntée à Françoise Autrand, *Jean de Berry : l'art et le pouvoir*, Paris, Fayard, 2000, p. 379, 473 et 478.

5 GOFFMAN E., *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974, p. 9. La notion de face renvoie à tout un dispositif de promotion de l'image de soi adopté par chaque individu. Pour être plus précis, elle se définit comme « la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement au travers de la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier ».



Les lignes qui suivent mettront justement en lumière le contraste entre un faste monarchique représentant une reine éternellement jeune et une réalité bien plus prosaïque : celle d'un corps féminin défait par le poids des années. Pour ce faire je rappellerai, tout d'abord, les impératifs de beauté et de pureté auquel est soumis le corps féminin dans l'Angleterre du XVI<sup>e</sup> siècle. Car on ne peut comprendre les canons esthétiques propres à une société donnée sans mettre préalablement en évidence le fait que le beau et le laid forment un couple indissociable. Tout à l'opposé de l'image figée et marmoréenne véhiculée par les portraits officiels, nous verrons se dessiner, en filigrane, la valeur péjorative que l'Angleterre élisabéthaine accorde à la vieillesse. Toutefois, cette dernière peut paradoxalement endosser une valeur enthousiasmante, au sens étymologique du terme, comme en témoigne un portrait récemment découvert d'Élisabeth, dont je proposerai une analyse.

## BEAUTE VERSUS LAIDEUR: NORMATIVITE ET DEVIANCES CORPORELLES

Avant qu'elle ne monte sur le trône, la vie d'Élisabeth est marquée du sceau de la simplicité. Hormis quelques apparitions ponctuelles, sa jeunesse se déroule loin des mondanités de la cour. Aussi ne porte-t-elle que peu d'attention à la mode, au maquillage ou aux bijoux. C'est ce que confie son précepteur, Roger Ascham, dans une lettre de 1550 qu'il adresse à Jean Sturm, recteur de l'université de Strasbourg : « au niveau de la parure, elle est plus élégante que tapageuse, et ce par son mépris de l'or et des coiffures (...) » confie-t-il avec fierté<sup>6</sup>. Cette sobriété de la jeune Élisabeth doit beaucoup à l'éducation protestante qu'elle a reçue, portée par un souci d'humilité vestimentaire. Une inversion totale de cette tendance survient à partir de 1559, date à laquelle Elisabeth est couronnée reine. La coquetterie est désormais érigée au rang d'art de vivre. La nouvelle reine se révèle même vite obsédée par son apparence physique. Peut-on, pour autant, y voir le seul fruit d'une personnalité narcissique ? Difficile de répondre par l'affirmative sans prendre le risque de tomber dans une simplification à outrance. La réalité est bien entendu plus complexe : elle découle des normes corporelles propres à la société de cour et à la mystique royale.

### Une reine qui doit être belle et bonne

Pour s'en convaincre, il suffit de regarder de près les commentaires des auteurs des miroirs des princes (*specula principis*). Ces derniers insistent particulièrement sur la nécessité pour tout monarque de disposer d'un corps harmonieux de la tête aux pieds. Il doit être doté d'une constitution physique robuste, de contours délicats, de traits sans la moindre disgrâce et de proportions subtiles. Le prince est en effet le miroir édifiant dans lequel son peuple se mire et forge son identité<sup>7</sup>. Comme l'a souligné Wim Blockmans, « pour une princesse, la beauté et un "corps bien formé" reflètent des qualités morales et nourrissent l'espoir d'une grande fertilité »<sup>8</sup>. L'ensemble de ces impératifs est d'autant plus fort à l'aube de la modernité, à en juger par le regain d'intérêt pour la physiognomonie, la *kalokagathia* (καλοκαγαθία) et la pensée néoplatonicienne. La première d'entre elles, la physiognomonie, renvoie à une discipline héritée de l'Antiquité selon laquelle la forme du visage est révélatrice des traits profonds de la personnalité de tout individu. Considérés comme les miroirs de l'âme, le visage et le regard restent les vecteurs par lesquels transparaissent des messages parmi les plus

<sup>6</sup> Roger Ascham, *The Whole Works of Roger Ascham: Life and letters*, Volume I, part I, John Russel Smith, London, 1865, p. 63.

<sup>7</sup> Chiara Continisio, « Il corpo del principe e l'ordine del mondo. Grammatica delle virtù e gesti del potere nella trattatistica italiana d'antico regime », dans Marcello Fantoni, *I gesti del potere*, Firenze, Le Cárity, 2011, p. 119-153.

<sup>8</sup> Wim Blockmans, « Beau, fort et fertile : l'idéal du corps princier », dans Agostino Paravicini Bagliani, *Le Corps du Prince*, Firenze, Micrologus XXII, 2014, p. 767-781.



indicibles, les plus ambigus<sup>9</sup>. Quant à la *kalokagathia*, elle désigne un idéal emprunté à l'éthique aristocratique de la Grèce ancienne, reposant sur l'union parfaite entre la beauté physique et la beauté morale, synonymes de jeunesse et de force physique<sup>10</sup>. L'une des meilleures illustrations de ces principes se trouve dans un manuel de savoir-vivre dont l'influence à l'échelle européenne n'est plus à démontrer : *Le Livre du Courtisan* de Baldassarre Castiglione, traduit en anglais en 1561 par Sir Thomas Hoby :

« [...] je dirais que la beauté vient de Dieu, et qu'elle est comme un cercle dont la bonté est le centre ; et par conséquent, il ne saurait y avoir de beauté sans bonté. Aussi est-il rare que l'âme mauvaise habite un beau corps, et c'est pourquoi la beauté extérieure est le vrai signe de la beauté intérieure, et dans le corps de cette grâce est imprimée plus ou moins comme par une marque l'âme qui se ferait ainsi extérieurement connaître [...] »<sup>11</sup>.

À l'aune de ces idéaux sociaux, il apparaît clairement que la moindre infirmité demeure l'indice extérieur d'un trouble intérieur. Siégeant au centre d'une vie de cour où la « culture des apparences » règne en maîtresse<sup>12</sup>, Élisabeth n'a d'autre choix que de se conformer aux canons esthétiques de son temps. Faute de quoi, elle prendrait le risque de perdre toute crédibilité, s'exposerait à toutes sortes de quolibets et son honneur n'en sortirait pas intact. Difficile d'oublier, par ailleurs, le poids dans les représentations collectives de la correspondance entre le microcosme et le macrocosme, selon laquelle les divines proportions de la reine sont le reflet de l'harmonie céleste<sup>13</sup>. Tout cela contribue à donner au quotidien royal des allures de théâtre, où la beauté occupe le devant de la scène et où le droit à l'erreur n'a guère de place. Élisabeth ne pense pas autrement lorsqu'elle déclare en 1586 devant une délégation des Lords et des Communes : « Nous autres princes, je vous le dis, nous sommes sur une scène, au vu et au su du monde entier ; de nombreux yeux guettent nos actions, la moindre tâche sur nos vêtements est inspectée ; le moindre défaut dans nos faits et gestes est rapidement noté »<sup>14</sup>. La vie princière ne laisse, pour ainsi dire, aucune place à l'intimité. Ne pouvant se dérober à son devoir d'exemplarité, la reine anglaise est consciente que sa vie est une représentation perpétuelle.

### Pudeur et pureté corporelle

La pudeur est l'autre composante indispensable à la beauté féminine sur laquelle il faut à présent s'arrêter. « Compagne et gardienne des bonnes mœurs » telle que la qualifie Érasme dans son *Traité de la civilité puérile*, traduit en anglais en 1532<sup>15</sup>, la pudeur est la base sur laquelle s'échafaude le degré de respectabilité morale d'un individu au XVI<sup>e</sup> siècle. D'autant que « toute pudeur du corps dépend de la pureté de l'âme » rappelle Saint Augustin<sup>16</sup>. Le corps n'a pas d'autre choix que de se soumettre à une véritable « disciplinarisation », autrement dit à

9 Voir Jean-Jacques Courtine., *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions : du XVI<sup>e</sup> siècle au début du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Payot & Rivages, 1988.

10 Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, Le Seuil, 1948, p. 78-80 ; Werner Jaeger, *Paideia, la formation de l'homme grec*, Paris, Gallimard 1964, pp. 29-41.

11 Baldassarre Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, présenté et traduit de l'italien par Gabriel Chappuis, Paris, 1987, livre IV, chap. LVII.

12 Daniel Roche, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris Fayard, 1990.

13 Sylvène Édouard, *Le corps d'une reine. Histoire singulière d'Élisabeth de Valois (1546-1568)*, Rennes, PUR, 2009, p. 176.

14 Cité dans John Ernest Neale, *Elizabeth I and Her Parliaments 1559-1581*, London, Jonathan Cape, p. 119.

15 Érasme, *La civilité puérile*, traduit par Alcide Bonneau, Paris, Ramsay, 1977, p. 35.

16 Saint Augustin, *Œuvres complètes*, Volume 17, Bar-le-Duc, Louis Guérin (éd.), 1873, p. 470.



une modération en toutes choses et un contrôle de soi total<sup>17</sup>. Or, force est de reconnaître que la pudeur corporelle se décline pour l'essentiel sur un mode féminin à la Renaissance. Juan Luis Vivés consacre à ce sujet des pages fort éloquentes dans *L'Instruction de la femme chrétienne* (1523), dédiée à Catherine d'Aragon : « Chez une femme, la chasteté est l'équivalent de toutes les vertus. [...] La femme chaste est belle, charmante, talentueuse, noble, fertile et possède toutes les qualités les plus exceptionnelles [...] »<sup>18</sup>. Dans la société anglaise du XVI<sup>e</sup> siècle, où la relation entre les sexes oscille entre interdépendance et subordination hiérarchique, le rapport que les femmes entretiennent avec leur corps se plie à l'observance de la pureté, sur un plan à la fois éthique et esthétique. Il ne pourrait en être autrement dans les représentations collectives de la Renaissance où l'impudicité fait figure de flétrissure qui « laisse des marques réelles sur le corps de la femme »<sup>19</sup>. Aussi le « verrouillage symbolique du corps féminin » est-il une préoccupation de tous les instants<sup>20</sup>. Nul n'ignore, en effet, que le dimorphisme sexuel repose en grande partie sur la virginité pré-nuptiale imposée aux jeunes filles. Il en va de la sauvegarde de l'honneur familial et du maintien du système de transmission patrilineaire. C'est pourquoi, selon les moralistes, les filles d'Ève – l'éternelle tentatrice responsable du péché originel – doivent cacher la nudité de leur corps pour ne pas éveiller des désirs lubriques dans le cœur des hommes. Pour la même raison, elles sont tenues de ne point trop attirer l'attention par un usage excessif de fards ou autres colifichets<sup>21</sup>. Le vêtement, ce « corps du corps » comme le surnomme Érasme<sup>22</sup>, ne devrait avoir pour seule fonction que de dissimuler les parties du corps jugées érotiques, tels que les jambes, le ventre, la poitrine ou les bras. La moindre incartade aux règles que nous venons d'évoquer, qui mêlent apparence et bienséance, ferait sombrer n'importe quelle femme – quand bien même elle soit de sang royal – dans l'impudicité, devenant de la sorte « [...] une mer et un réservoir de tous les maux »<sup>23</sup>, selon la formule de Vivés. Il est ici question d'une « laideur ontologique » qui, à terme, peut pervertir et déformer l'âme autant que le corps de la femme impudique<sup>24</sup>. Loin de se réduire à des critères purement physiques, la beauté d'une femme – et *a fortiori* celle d'Élisabeth – dépend de la conservation de sa vertu, plus que tout autre chose. Instrument de légitimation s'il en est, la vertu demeure d'ailleurs la parure du corps royal, dont la gestuelle est régulée par une rhétorique de l'exemplarité<sup>25</sup>.

## LA VIEILLESSE POUR FARDEAU

La cour, formant l'entourage quotidien d'Élisabeth, est la scène où le déploiement du paraître prend tout son sens. Fondée sur un modèle relationnel alliant luttes d'influences et mimétisme social, l'institution curiale est le laboratoire où sont déterminés les canons esthétiques. Or jeunesse et beauté y font recette, tandis que la vieillesse (surtout dans sa déclinaison féminine) se voit ravalée au rang de parangon de la laideur. En effet, la vieillesse résonne bien souvent dans l'esprit des courtisans comme la perte de tout pouvoir de séduction

<sup>17</sup> Christine Détrez, *La construction sociale du corps*, Paris, Points Seuil, 2002, p. 116.

<sup>18</sup> Juan Luis Vivés, *The Education of a Christian Woman: A Sixteenth-century Manual*, trad. Charles Fantazzi, Chicago, Chicago University Press, 2000, p. 85 et 116.

<sup>19</sup> Laura Gowing, *Common Bodies: Women, Touch, and Power in Seventeenth-Century England*, New Haven, Yale UP, 2003, p. 31.

<sup>20</sup> Meryem Sellami, « La pureté des jeunes filles en Tunisie », dans Bernard Andrieu et Gilles Boëtsch, *Corps du monde : atlas des cultures corporelles*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 90-93.

<sup>21</sup> Claudine Sagaert., *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015, p. 40-45.

<sup>22</sup> Érasme, *op. cit.*, p. 77.

<sup>23</sup> Juan Luis Vivés, *op. cit.*

<sup>24</sup> Claudine Sagaert, *op. cit.*, p. 58-59.

<sup>25</sup> Quentin Skinner, *The foundations of modern political thought. Volume one, The Renaissance*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1978, p. 126-128 et p. 229-231.



(préoccupation première des membres de la cour) et par dessus tout comme un glas funèbre. La littérature anglaise, dont raffolent ces élites, fourmille d'indices qui corroborent ce dégoût pour la vieillesse. La sénescence féminine y est souvent dépeinte comme une marque apparente du vice, du péché, de la décomposition, voire de la sorcellerie<sup>26</sup>. C'est sur cette toile de fond que s'établit la « fabrication » du corps public et iconique de la reine<sup>27</sup>. Comme Sylvène Édouard, insistons sur le fait que « le corps de la reine, soumis au cérémonial de cour, [est] un corps organisant autour de lui l'espace dévolu à son autorité, à sa majesté, réglant ainsi la place et le comportement de chacun autour de son corps, cœur tabou d'une majesté à la fois protégée par les convenances et soumis à elle »<sup>28</sup>. Rien d'étonnant, en conséquence, à ce qu'Élisabeth soit sans cesse hantée par le spectre de l'enlaidissement, contre lequel elle souhaite se prémunir le plus longtemps possible.

### Une stratégie de « mise en beauté du pouvoir »

Le corps de la reine anglaise fait naturellement l'objet d'un soin assidu. Chaque jour, elle s'astreint à une ascèse des plus rigoureuses : hormis quelques douceurs sucrées, tout excès est banni de sa table. En complément, des exercices physiques réguliers, comme la danse et la chasse, ponctuent ses journées. Il n'y a pas lieu de s'en étonner, certes, car ce genre de distraction est largement répandu dans l'éducation des princesses et des jeunes filles de l'aristocratie au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>29</sup>. Mais à la différence de beaucoup de ses contemporaines, Élisabeth chasse et danse avec passion tout au long de sa vie, et ce même à un âge avancé. « La reine se porte si bien que je vous assure que six ou sept gaillardes par matinée, en plus de la musique et du chant, composent son exercice quotidien » écrit en 1589 John Stanhope<sup>30</sup>. Dix ans plus tard, c'est au tour de l'ambassadeur espagnol de relater, non sans une pointe d'exaspération, que « la cheffe de l'Église d'Angleterre et d'Irlande a été vue, malgré sa vieillesse, en train de danser trois ou quatre gaillardes »<sup>31</sup>. Outre le plaisir qu'elle procure, à quoi peut bien tenir un tel engouement pour la danse ? Des éléments de réponse sont à chercher dans les traités de Baldassarre Castiglione et de Jean Tabourot (dit Thoinot Arbeau). Au même titre que la musique et le chant, la danse est décrite comme un exercice corporel conseillé aux femmes de cour pour accroître leur beauté, dans *Le Livre du Courtisan*<sup>32</sup>. De son côté, Tabourot reprend un *topos* déjà bien connu : « la danse ou saltation est un art plaisant et proffitable, qui rend et conserve la santé, convenable jeusnes, agréable aux vieux, et bienséant à tous »<sup>33</sup>. Procurer une complexion de fer et entretenir les charmes féminins, telles sont quelques-unes des missions essentielles assignées à la danse.

À la rigueur du régime alimentaire et aux exercices physiques viennent s'ajouter des pratiques d'embellissement qui répondent à une tentative de « mise en beauté du pouvoir ».

<sup>26</sup> Voir Georges Minois., *Histoire de la vieillesse en Occident: De l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Fayard, 1987, chap. IX ; Nanette Salomon, « Positioning Women in Visual Convention: The Case of Elizabeth I », dans Betty Travistky et Adele F. Seeff (dir.), *Attending to Women in Early Modern England*, Newark, University of Delaware Press, 1994), p. 64-95, notamment p. 82-83 ; Claudine Sagaert, *op. cit.*, chap. III.

<sup>27</sup> Je reprends ici le titre de Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1992.

<sup>28</sup> Sylvène Édouard., *Le corps d'une reine... op. cit.*, p. 43.

<sup>29</sup> Marie-Ange Boitel-Souriac, « Quand vertu vient de l'étude des bonnes lettres. » L'éducation humaniste des Enfants de France de François I<sup>er</sup> aux derniers Valois, dans *Revue historique*, 2008/1, n° 645, p. 33-59 ; Sylvène Édouard, *Le corps d'une reine... op. cit.*

<sup>30</sup> Edmund Lodge (ed.), *Illustrations of British History, Biography, and Manners in the Reigns of Henry VIII, Edward VI, Mary, Elizabeth, and James I*, Volume II, London, 1838, p. 386.

<sup>31</sup> Martin Andrew Sharp Hume (ed.), *Calendar of Letters and State Papers Relating to English Affairs: Preserved Principally in the Archives of Simancas*, Volume 4, 1899, p. 650.

<sup>32</sup> Anna Romagnoli, *La donna del Cortegiano nel contesto della tradizione (XVI) secolo*, tesi di dottorato in Filologia romanica, Universitat de Barcelona, 2009, p. 133-138.

<sup>33</sup> Thoinot Arbeau, *Orchésographie: traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des danses*, Langres, Jean des Preys, 1589, p. 5.



Ce qu'il faut entendre par là, c'est que des parures et des étoffes toutes plus luxueuses les unes que les autres, ainsi que divers soins cosmétiques, sont mobilisés comme un langage corporel d'apparat. Les audiences royales en fournissent des exemples saisissants. Lorsqu'il est reçu par la reine au palais de Sans-Pareil en 1599, Thomas Platter en brosse un portrait saisissant :

« Elle était somptueusement vêtue d'une robe de pur satin blanc, brodée d'or, avec un oiseau du paradis en guise de panache, disposé sur l'avant de la tête et parsemé de bijoux coûteux. [Elle] portait un énorme pendant de perles rondes autour du cou et des gants élégants, ornés de bagues coûteuses. En bref, elle était magnifiquement apprêtée et, même si elle avait déjà soixante-quatorze ans, elle faisait encore très jeune en apparence, semblant ne pas dépasser vingt ans. Elle avait un port digne et royal »<sup>34</sup>.

Même s'il a tendance à hyperboliser (elle n'a alors que soixante-six ans), le locuteur fournit des détails précieux sur le luxe monarchique. La reine s'appuie sur le pouvoir évocateur des ornements corporels pour impressionner ses hôtes, faire montre de sa magnificence et ainsi établir sa précellence sociale sur le plan visuel. De façon plus générale, il faut dire que depuis l'automne 1562 durant lequel elle a contracté la variole, le recours aux cosmétiques devient systématique chez Élisabeth, puisqu'elle perdit alors une bonne part de ses cheveux et des irrptions cutanées finirent par recouvrir ses joues de cicatrices. D'où le recours au fard et le port de perruques pour apaiser les complexes liés à son altération physique. La reine se crée de la sorte un visage provisoire, une figure sociale retravaillée et déclinable à volonté, dans l'optique de faire face aux regards inquisiteurs des courtisans. Le masque de fard maintient ainsi l'illusion d'une beauté pure<sup>35</sup>. Sauver la face demeure, de toute évidence, une nécessité plus impérieuse que celle qui consiste pour la reine à appliquer à la règle les recommandations des moralistes qui profèrent des invectives contre le maquillage outrancier, perçu comme une marque de travestissement, de duplicité, voire d'idolâtrie.

Toutefois de tels efforts ne font que retarder l'inévitable. Plongée dans une profonde dénégation, Élisabeth multiplie les ruses pour masquer l'impact mortifère du temps sur son corps biologique. John Clapham – assistant de William Cecil – remarque, par exemple, que plus les années passent et plus la reine mise sur des bijoux toujours plus clinquants. Elle entend, de cette manière, d'une part, détourner les regards de ses imperfections liées à l'âge et, d'autre part, bénéficier des pouvoirs tonifiants que l'on accorde aux pierreries sur la peau et la santé en générale<sup>36</sup>. C'est un point de vue que partage *a posteriori* Francis Bacon : « elle pensait que le peuple, qui est plus influencé par les apparences extérieures, serait distrait par l'éclat de ses bijoux, plutôt que de remarquer la corruption de ses attraits personnels »<sup>37</sup>.

Autre stratégie : à l'approche de ses soixante-dix printemps, elle n'hésite pas une seconde à se cacher parfois le visage sous un voile en public. C'est en tout cas ce que déclare le père jésuite Anthony River, dans une lettre datée du 3 mars 1602 : « seul son visage, qu'elle dissimule en public, montre des signes de décrépitude. Elle dispose de fines toiles de tissu sur sa bouche pour couvrir ses joues [...] »<sup>38</sup>. Néanmoins, les artifices ne suffisent pas toujours à

<sup>34</sup> Cité dans Susan Watkins, *The Public and Private Worlds of Elizabeth I*, New York: Thames and Hudson, 1998, p. 76-75.

<sup>35</sup> Catherine Lanohé, *La poudre et le fard : une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières*, Seyssel, Champ Vallon, 2008 ; Laurence Pfeffer, « Les dess(e)ins du visage féminin. Une anthropologie du maquillage », dans *Revue des sciences sociales*, 2005, 33, p. 50-57.

<sup>36</sup> John Clapham, *Elizabeth of England: Certain Observations Concerning the Life and Reign of Queen Elizabeth*, Philadelphia, University of Pennsylvania, Evelyn Plummer Read and Conyers Read, 1951, p. 86.

<sup>37</sup> Cité dans Agnès Strickland, *Lives of the Queens of England, from the Norman Conquest*, volume VI, Lea and Blanchard, 1847, p. 172.

<sup>38</sup> Dans Henry Foley, *Records of the English Province of the Society of Jesus*, Volume I, London, 1877, p. 24.



tromper certains regards perçants. Tel est le cas du juriste allemand Paul Hentzner qui dresse, en 1598, un portrait d'un réalisme incisif d'Élisabeth dans ses vieux jours :

« [...] La reine, dans la soixante-cinquième année de son âge, nous dit-on, [était] très majestueuse. Son visage oblong, régulier mais ridé, ses yeux petits, encore noirs et agréables, son nez un peu crochu, ses lèvres étroites et ses dents noires une imperfection [liée au fait] que les Anglais semblent soumis à une trop grande consommation de sucre. [...] Elle portait de faux cheveux de couleur rouge »<sup>39</sup>.

Nombre d'éléments relatifs à la laideur ontologique semble transparaitre ici, tout particulièrement l'idée selon laquelle cette « femme âgée apparaît comme la quintessence de la négativité ». Au fond, « qu'importe son histoire, sa personnalité, son unicité, [elle] est celle qui est sans avoir et sans être, n'ayant plus la beauté, elle n'est plus qu'un moindre être. N'étant plus potentiellement objet de désir, elle n'est plus rien » pour reprendre les mots de Claudine Sagaert<sup>40</sup>. Élisabeth refuse, de toute évidence, de se soumettre au temps qui passe ; l'idée même de se voir vieillir semble totalement insoutenable. Il lui arrive même de jalouser la beauté éclatante de certaines jeunes femmes de la cour qui pourrait lui faire de l'ombre.

### Les portraits royaux, lieux de mise en scène et d'élaboration du « masque de la jeunesse »

Le jeu social de l'apparence et l'étiquette régissant la vie de cour trouvent un écho dans les portraits royaux : ils en cristallisent les valeurs, de même que les codes esthétiques. L'imagerie officielle désigne la reine comme un corps iconique, « miroir de perfection et modèle à imiter »<sup>41</sup>. *Le Portrait de Darnley*, peint aux alentours de 1575, illustre très bien le souci de mise en scène contrôlée du corps et des émotions. Sur ce tableau, la reine jette un regard froid, impassible et impérieux sur le spectateur<sup>42</sup>. Cette morgue (*gravitas*), qui se retrouve dans les portraits de bien des princes européens, passe pour la composante caractérolgique de la majesté<sup>43</sup>. La grande sévérité de l'expression faciale est accentuée par le maquillage : ses yeux marron foncés sont cerclés de noir, tandis que ses lèvres fines sont rehaussées par un rouge discret. Une expertise récente menée sous la houlette de Tarnya Cooper a révélé que le teint opalescent d'Élisabeth sur ce portrait n'est que le fruit d'un éclaircissement des couleurs, dû au mauvais vieillissement des pigments<sup>44</sup>. Quoiqu'il en soit, derrière sa figure soigneusement fardée, Élisabeth s'assure une parfaite maîtrise de son visage, au sens où ce masque de fard présente l'avantage de dissimuler ses émotions autant que ses imperfections. Que dire des vêtements et des accessoires ? Ils témoignent d'un certain « (...) engouement pour la confusion (...) » androgynique, sans atteindre le travestissement en vigueur à la cour d'Henri III de France<sup>45</sup>. La robe présente, en effet, quelques détails masculins : le milieu du corsage est fermé par une rangée de boutons avec brandebourg écarlates, à la

<sup>39</sup> Cité dans John Limbird, *The Mirror of Literature Amusement, and Instruction*, London, Volume VIII, 1826, p. 278.

<sup>40</sup> Claudine Sagaert, *op. cit.*

<sup>41</sup> Daniel Arasse, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 44.

<sup>42</sup> Voir : <http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw02075/Queen-Elizabeth-?LinkID=mp01452&search=sas&Text=elizabeth+I&role=sit&rNo=5>

<sup>43</sup> Fernando Checa Cremades, « Comment se présente un Habsbourg d'Espagne ? », dans Gérard Sabatier et Margarita Torrión (dir.), *¿ Louis XIV espagnol ? : Madrid et Versailles, images et modèles*, Versailles, Centre de Recherche du château de Versailles, 2009, p. 17-37.

<sup>44</sup> Voir Tarnya Cooper et Charlotte Bolland, *The Real Tudors: Kings and Queens Rediscovered*, National Portrait Gallery, London, 2014.

<sup>45</sup> Isabelle Paresys, « Corps, apparences vestimentaires et identités en France à la Renaissance », *Apparence(s)* [Online], 4 | 2012, Online since 07 février 2012, URL : <http://apparences.revues.org/1229> : la confusion des apparences est « (...) en réalité une des expressions de la sensibilité curiale d'alors, présente aussi bien dans les fêtes ou le décor que dans les ornements du corps ».



manière d'un doublet. En revanche, le collier de perles fines qu'elle porte autour du cou, ainsi que l'éventail en plumes d'autruches dans sa main droite sont plutôt associés à la féminité. Le port des perles, pour lesquelles Élisabeth nourrit une passion immodérée, intervient dans la construction symbolique du corps virginal. Il s'agit d'un symbole de pureté et d'immortalité, car la forme sphérique et la blancheur nacrée des perles rappellent les caractéristiques de la lune. C'est un renvoi à Diane, déesse romaine à laquelle Élisabeth aime être associée, en raison de sa virginité qui la rendait insoumise aux turpitudes des dieux et des hommes<sup>46</sup>. Quant à l'éventail, il est à la Renaissance l'accessoire indispensable à la réputation d'élégance et de raffinement de toute dame de cour qui se respecte ; sur le plan symbolique, c'est un emblème traditionnel de royauté<sup>47</sup>. On l'aura compris, dans les portraits royaux, le moindre détail est porteur d'un discours allégorique qui métamorphose l'enveloppe charnelle de la reine en une « incarnation parfaite des valeurs monarchiques et consensuelles et de vertus dans lesquelles toute la société peut se contempler »<sup>48</sup>.

Lors des décennies 1570 et 1580, la représentation « au naturel » perd peu à peu du terrain face à l'idéalisation des traits et à la profusion ornementale. Cette tendance est patente dans les trois *Portraits de l'Armada* (1588) qui célèbrent la victoire anglaise sur la flotte espagnole de Philippe II<sup>49</sup>. Sur chacun des exemplaires, Élisabeth est au premier plan, occupant les trois-quarts de la composition. Comme sur beaucoup de toiles, elle porte une robe d'envergure à corsage, avec d'amples manches qui ne laissent dépasser que ses mains et sa tête, mise en valeur par une large fraise. Son corps se trouve, de cette façon, métamorphosé en une icône recouverte de tissus brodés aux fils d'or et rutilants de pierres précieuses du plus bel effet : la robe de velours noir, le jupon de satin et les manches sont parés de perles, de rubis, d'émeraudes, ainsi que de motifs décoratifs floraux et solaires. La reine se dévoile aux yeux du spectateur comme un emblème de majesté : la posture et l'habillement inspirent une idée de force. Le principe à l'œuvre ici est celui de promotion de soi dans un esprit curial de compétition et de séduction, fondé sur l'expression d'une féminité exacerbée<sup>50</sup>. Si le regard est toujours intense, le visage d'Élisabeth ne laisse paraître aucun sentiment, il prend la forme d'un « masque distant et inexpressif, avec sa vision sereine et sans limite »<sup>51</sup>. Il convient de remarquer que les *Portraits de l'Armada* ne montrent que peu de signes physiques de vieillissement : quelques cernes sous les yeux, certes, mais aucune ride sur le visage, alors qu'Élisabeth est âgée de cinquante-cinq ans. Tout est agencé de manière à porter l'œil du spectateur surtout sur le luxe de la tenue et des ornements.

L'idéalisation physique se durcit lors des sept dernières années du règne où le peintre miniaturiste, Nicholas Hilliard, est sollicité pour parer Élisabeth de ce que Roy Strong a qualifié de « masque de la jeunesse »<sup>52</sup>. Pas moins de seize miniatures, exécutées par l'atelier d'Hilliard, nous sont parvenues sur lesquelles le visage d'Élisabeth est parfaitement lisse, son

<sup>46</sup> Sur la symbolique associant les perles à la virginité, voir Frances Yates, *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Routledge, London and New-York, 1999 [1975], p. 78 ; Roy Strong, *The cult of Elizabeth : Elizabethan portraiture and pageantry*, London, Thames and Hudson, 1987, p. 68 ; *id.*, *Gloriana: The Portraits of Queen Elizabeth I*, London, 1987.

<sup>47</sup> Kevin Sharpe, *Selling the Tudor monarchy: authority and image in sixteenth-century England*, New Haven, London, Yale University Press, 2009, p. 373-374.

<sup>48</sup> Claudie Martin-Ulrich, *La persona de la princesse au XVI<sup>e</sup> siècle : personnage littéraire et personnage politique*, Paris, Champion, 2004, p. 109.

<sup>49</sup> Pour voir la version conservée à la *National Portrait Gallery* : <http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mwo2077/Queen-Elizabeth-1?LinkID=mp01452&search=sas&sText=elizabeth+I&role=sit&rNo=8>

<sup>50</sup> Line May-Shine, « Queen Elizabeth's language of Clothing and the Contradictions in her Construction of Images », dans *National Cheng-kung University History Journal*, n°38, p. 89-130 ; Frances Yates, *op. cit.* 125.

<sup>51</sup> Roy Strong, *Gloriana. Op. cit.*, p. 38.

<sup>52</sup> Roy Strong, *Gloriana... op. cit.*, p. 147-151 ; *id.*, *Portraits of Queen Elizabeth I*, Oxford, Oxford University press, 1963, p. 94-97.





teint sans défaut et sa chevelure bouclée, d'un blond vénitien flamboyant<sup>53</sup>. Au vu de ce que nous avons évoqué précédemment, il va de soi qu'il s'agit ici de rajeunir une femme vieillissante, de lui conférer une beauté et une jeunesse éternelle, de la même façon que le font les poètes : « L'âge de la jeunesse lui fait encore grâce, / Et ses yeux et ses joues s'imprègnent, / De fraîcheur juvénile et de beauté » chante Francis Davison<sup>54</sup>. Corrélativement, les effigies monétaires affichent, elles aussi, les traits d'une jeunesse inaltérable. À bien y regarder, elles semblent se décliner sur le modèle du portrait de sacre, sans que l'on puisse parler *stricto sensu* d'un cas d'intericonicité<sup>55</sup>. Une femme au regard froid et impassible s'offre au regard, revêtue des *regalia*, les lèvres serrées et les cheveux longs relâchés, en symboles de virginité<sup>56</sup>. Dernier exemple notoire : le célèbre *Portrait à l'arc-en-ciel*, peint aux alentours de 1601 par Marcus Gheeraerts Le Jeune. On remarque dès le premier regard qu'aucune ride ne sillonne son front, alors que la reine atteint ses soixante-huit ans. Pourquoi un tel besoin d'occulter toute trace de déchéance physique ? La réponse réside peut-être dans le fait qu'Élisabeth ne s'est à aucun moment inscrite dans l'expérience de la maternité. Jusqu'à une date tardive, elle ne dispose pas d'un héritier clairement désigné dans la force de l'âge qui viendrait incarner cette vitalité du pouvoir. D'où le besoin pressant de sauver la face, de ne pas crier à cor et à cri que quelque chose va s'achever avec elle. Le *Portrait à l'arc-en-ciel* semble jouer sur cette parfaite sauvegarde des apparences : rien ne semble avoir changé en elle, comme si le temps n'avait pas d'emprise sur Élisabeth, en qui le passé, le présent et le futur résonnent en totale harmonie. C'est, en cela, une parfaite mise en image de sa devise « *semper eadem* » (« toujours la même »).

Situé à mi-chemin entre embellissement et trucage, le portrait magnifié est devenu, au même titre que le maquillage, un masque qui permet, sur un plan symbolique, de conjurer les affres du vieillissement, vécu comme une défiguration, une dépossession<sup>57</sup>. Mais ce subterfuge n'est pas qu'une simple parade qui vient panser une blessure narcissique. Il est motivé par des impératifs politiques : les portraits transfigurent leur modèle afin de mettre en scène le corps politique de la reine, celui renfermant sa *dignitas*, c'est-à-dire l'essence incorruptible de la souveraineté, en accord avec la théorie des deux corps du roi<sup>58</sup>. C'est par le prisme de l'idéalité qu'il convient de déchiffrer ces images et ces sonnets. En des termes néoplatoniciens, on peut dire que le corps de la reine brille d'une « beauté suprasensible » jusqu'à s'afficher comme l'incarnation du bon gouvernement<sup>59</sup>.

### « La grâce est trompeuse, et la beauté est vaine » (Proverbes 30-31)

C'est une stratégie figurative bien différente qui s'applique au portrait récemment découvert d'Élisabeth, vraisemblablement peint à nouveau par Marcus Gheeraerts vers 1595. On y découvre une reine portant toutes les marques de la vieillesse : les rides du front sont

<sup>53</sup> Voir : <http://collections.vam.ac.uk/item/O1070379/elizabeth-i-portrait-miniature-hilliard-nicholas/>  
<http://collections.vam.ac.uk/item/O16578/queen-elizabeth-i-miniature-hilliard-nicholas/#>

<sup>54</sup> Francis Davison, *The poetical rhapsody: to which are added several other pieces*, London, William Pickering, 1826, p. 113-114.

<sup>55</sup> Propre au monde de l'image, le concept d'intericonicité est calqué sur celui d'intertextualité, tel qu'il a été défini en sémiotique littéraire par Julia Kristeva. En peinture, il désigne l'insertion, dans une composition, d'un ou de plusieurs éléments empruntés à un *corpus* pictural (comme la même posture d'un modèle), afin de composer une autre scène. Pour un exemple de pièce d'or de la fin du règne, voir : [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=733315001&objectId=1065385&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=733315001&objectId=1065385&partId=1)

<sup>56</sup> Voir les analyses et les effigies monétaires dans Brown D. et Comber C. H., « Portrait punches used on the hammered coinage of Elizabeth I », *British numismatic journal*, 1988, volume 58, p. 90-95.

<sup>57</sup> David Le Breton, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 1993.

<sup>58</sup> Ernest Kantorowicz, *The King's Two Bodies, A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1957 ; Mary Hazard, « The Case for Case », dans *Reading Elizabethan Portraits*, Mosaic 23, 1990, p. 61-88.

<sup>59</sup> Umberto Eco, *Histoire de la Beauté*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Flammarion, 2004, p. 184-185.



profondes, les sillons nasogéniens, les joues et les cernes particulièrement creusés. L'ensemble met en relief son regard à travers lequel s'esquisse une certaine souffrance morale. Le choix de montrer un visage avili a de quoi surprendre : c'est le seul exemple de la fin du règne qui, à notre connaissance, mette en exergue son corps naturel, sans rien gommer des imperfections. Bien que l'on ne dispose que de très peu d'informations à son sujet, il apparaît clairement que cette toile est la preuve que derrière l'image élisabéthaine se cache une réalité plurielle qui ne se laisse pas forcément appréhender d'une manière univoque. La toile de Gheeraerts exprime un certain penchant pour une « esthétique des contraires » : il y a ambivalence entre le visage défait d'Élisabeth qui s'offre en toute transparence et l'abondance de bijoux plus somptueux les uns que les autres<sup>60</sup>. Laideur (du corps) et beauté (des pierreries) se côtoient. Du fait de ces caractéristiques ce tableau se rapproche de la vanité, genre artistique très en vogue à la Renaissance qui tire son message moralisateur des Écritures et de la littérature antique<sup>61</sup>. En l'occurrence, Gheeraerts donne probablement à voir la caducité des plaisirs qu'offre le monde d'ici-bas, la nature hautement corruptible de la chair, un peu à la manière des nus féminins peints par Cranach. Beauté, pouvoir, richesse et gloire, toutes ces valeurs qui ont émaillé le règne d'Élisabeth apparaissent bien vaines au regard du destin auquel nul n'échappe : la mort. C'est ce qu'exprime la sentence bien connue du Créateur à Adam : « souviens-toi, homme, que tu es poussière et que tu retourneras en poussière » (*Genèse*, 2, 19). Le visage de la reine, arrivée à l'automne de sa vie, agirait comme une sorte de *memento mori* (« souviens-toi que tu vas mourir ») aux implications théologiques et messianiques. Il inviterait, non seulement, le spectateur à faire pénitence dans l'attente du Jugement dernier, mais aussi à méditer sur sa responsabilité personnelle devant Dieu. Un tel regard introspectif, empli de lucidité, est censé amener le fidèle à la conclusion que la meilleure manière d'assurer son salut est d'embrasser la foi anglicane, dont la reine est la gardienne. C'est la raison pour laquelle il y a tout lieu de penser que ce tableau ferait quelque part office de profession de foi en faveur de l'anglicanisme, désigné implicitement comme la seule confession chrétienne capable de garantir l'amour divin, la résurrection des corps des Justes et, par là même, la vie éternelle. Notons enfin que le medium utilisé pour délivrer un tel message et le transmettre à la postérité est paradoxalement une image peinte, summum des vanités selon le dogme anglican à tendance iconoclaste<sup>62</sup>.

\*\*\*

Derrière les apparences qui prennent la forme d'une grâce inspiratrice d'amour et de déférence se cache, en réalité, un corps de reine soumis à un devoir de beauté et d'irréprochabilité. L'assaut de la vieillesse, et les légions de rides qui l'accompagne, ressortent comme l'une des pires épreuves que puisse endurer le corps d'Élisabeth. Elle consacre, de fait, beaucoup de temps à sauvegarder la jeunesse de son corps et de son visage, mais en vain. Tous les moyens sont bons pour ne pas perdre la face, quitte à dissimuler sa véritable apparence. Un fossé se creuse peu à peu entre un corps biologique qui fléchit sous le poids des années et un corps politique qui, tel qu'il est exalté par le pinceau des peintres et la plume des poètes, vit dans un « présent perpétuel »<sup>63</sup>. Le corps de cette reine met ainsi en relief toute la fragilité d'un pouvoir en formation : la gynécocratie. Bien que cette dernière apporte une pierre non négligeable à l'absolutisation du pouvoir en Angleterre, elle n'en reste pas moins soumise à un

<sup>60</sup> L'expression est empruntée à Dominique Rigaux, *À la table du Seigneur: l'Eucharistie chez les Primitifs italiens, 1250-1497*, Cerf, 1989, p. 45.

<sup>61</sup> Agnès Verlet, *Les vanités de Chateaubriand*, Librairie Droz, Genève, 2001, p. 11-15.

<sup>62</sup> Sur la méfiance à l'égard des images religieuses comme profanes dans l'anglicanisme, voir entre autre John Phillips, *The Reformation of Images. Destruction of Art in England*, Berkeley, Los Angeles et London, 1973 ; Roy Strong, *English Icon: Elizabethan and Jacobean Portraiture*, London, 1967, p. 3.

<sup>63</sup> Mary Hazard, « The Case for Case », dans *Reading Elizabethan Portraits*, Mosaic 23, 1990, p. 61-88.



devoir de beauté qui pèse, sinon exclusivement, du moins d'une manière plus accablante sur la gent féminine.

Outil de promotion mémorielle s'il en est, l'art du portrait occupe, quelque part, une fonction de testament pictural et poétique qui fige les traits idéalisés de la reine vierge pour la postérité. Après sa mort, le 24 mars 1603, cette fiction de « reine intacte » (*regina intacta*) est portée à son pinacle par ses thuriféraires<sup>64</sup>, comme en témoigne à plus d'un titre le frontispice des *Annales de la Reine Élisabeth* (1615) de William Camden. Exécutée par Francis Delaram, la gravure s'inspire directement d'un modèle antérieur de Nicholas Hilliard aujourd'hui perdu. La reine défunte, au centre de la composition, trône en majesté dans les cieux. La centralité est accentuée par les nuages et le halo de lumière qui l'entourent presque comme une mandorle. Juste au dessus de sa tête, on peut lire une inscription écrite en italien : « À travers chaque changement, je suis (toujours) là » (*Per tal variar son qui*)<sup>65</sup>. Or, cette idée d'une constance inaltérable fait écho à la devise royale. D'où les traits du visage d'une fraîcheur immaculée qui ne sont pas sans rappeler la beauté immatérielle des anges, reflet de la splendeur divine<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> Anna Whiteloch, *Elizabeth's Bedfellows: An Intimate History of the Queen's Court*, Sarah Crichton Books, 2013, p. 344-346.

<sup>65</sup> Voir : <http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw9196/Queen-Elizabeth-I?LinkID=mp01452&search=sas&sText=elizabeth+I&wPage=2&role=sit&rNo=44>

<sup>66</sup> Anna Riehl Bertolet, « Shine like an Angel with thy starry crown': Queen Elizabeth the Angelic. » dans Carole Levin et Robert Bucholz, *Queens and Power in Medieval and Early Modern England*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2009, p. 158-86.



## BIBLIOGRAPHIE

### Sources

- ARBEAU Thoinot, *Orchésographie : traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des danses*, Langres, Jean des Preys, 1589.
- ASCHAM Roger, *The Whole Works of Roger Ascham : Life and letters*, Volume I, part I, John Russel Smith, London, 1865.
- BOHUN Edmund et JOHNSTON Robert, *The character of Queen Elizabeth*, London, Printed for R. Chiswell, 1693.
- CASTIGLIONE Baldassare, *Le Livre du Courtisan*, présenté et traduit de l'italien par Gabriel Chappuis, Paris, Editions Gérard Lebovici, 1987.
- DAVISON Francis, *The poetical rhapsody: to which are added several other pieces*, London, William Pickering, 1826.
- ÉRASME, *La civilité puérile*, traduit par Alcide Bonneau, Paris, Ramsay, 1977.
- FOLEY Henry, *Records of the English Province of the Society of Jesus*, Volume I, London, 1877.
- HUME Martin (ed.), *Calendar of Letters and State Papers Relating to English Affairs: Preserved Principally in the Archives of Simancas*, Volume 4, 1899.
- LIMBIRD John, *The Mirror of Literature Amusement, and Instruction*, London, Volume VIII, 1826.
- LODGE Edmund (ed.), *Illustrations of British History, Biography, and Manners in the Reigns of Henry VIII, Edward VI, Mary, Elizabeth, and James I*, Volume II, London, 1838.
- VIVES Juan Luis, *The Education of a Christian Woman: A Sixteenth-century Manual*, trad. Charles Fantazzi, Chicago, Chicago University Press, 2000.
- SAINT AUGUSTIN, *Œuvres complètes*, Volume 17, Bar-le-Duc, Louis Guérin (éd.), 1873.
- STRICKLAND Agnes, *Lives of the Queens of England, from the Norman Conquest*, volume VI, Lea and Blanchard, 1847.

### Études

- ANDRIEU Bernard et BOËTSCH Gilles, *Corps du monde : atlas des cultures corporelles*, Paris, Armand Colin, 2013.
- ARASSE Daniel, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.
- AUTRAND Françoise, *Jean de Berry : l'art et le pouvoir*, Paris, Fayard, 2000.
- BOITEL-SOURIAC M. A., « Quand vertu vient de l'étude des bonnes lettres. » L'éducation humaniste des Enfants de France de François I<sup>er</sup> aux derniers Valois, dans *Revue historique*, 2008/1, n° 645, p. 33-59.
- BURKE Peter, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1992.
- CHÊNE Benoît, *Le corps en majesté : Élisabeth I<sup>ère</sup> d'Angleterre (1533-1603)*, Mémoire de Master 2, sous la direction de Mme N. Ghermani, 2015.
- CLAPHAM John, *Elizabeth of England: Certain Observations Concerning the Life and Reign of Queen Elizabeth*, Philadelphia, University of Pennsylvania, Evelyn Plummer Read and Conyers Read, 1951.
- COOPER Tarnya et BOLLAND Charlotte, *The Real Tudors: Kings and Queens Rediscovered*,



- National Portrait Gallery, London, 2014.
- COURTINE Jean-Jacques, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions : du XVI<sup>e</sup> siècle au début du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Payot & Rivages, 1988.
- DÉTREZ Christine, *La construction sociale du corps*, Paris, Points Seuil, 2002.
- DONALDSON Ian, *Ben Jonson : A Life*, Oxford University Press, 2011.
- ECO Umberto, *Histoire de la Beauté*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Flammarion, 2004.
- ÉDOUARD Sylvène, *Le corps d'une reine. Histoire singulière d'Élisabeth de Valois (1546-1568)*, Rennes, PUR, 2009.
- ÉDOUARD Sylvène, *Les Devoirs du prince. L'éducation princière à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- FANTONI Marcello, *I gesti del potere*, Firenze, Le Cárity, 2011.
- GHERMANI Naïma, « Le corps du prince et ses représentations », dans *Socio-Anthropologie*, 8, 2000, p. 55-70.
- GOFFMAN Erving, *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974.
- GOWING Laura, *Common Bodies: Women, Touch, and Power in Seventeenth-Century England*, New Haven, Yale UP, 2003.
- HAZARD Mary, « The Case for Case », dans *Reading Elizabethan Portraits*, Mosaic 23, 1990, p. 61-88.
- JAEGER Werner, *Paideia, la formation de l'homme grec*, Paris, Gallimard 1964.
- KANTOROWICZ Ernest, *The King's Two Bodies, A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1957.
- SHARPE Kevin, *Selling the Tudor monarchy : authority and image in sixteenth-century England*, New Haven, London, Yale University Press, 2009.
- LANOHE Catherine, *La poudre et le fard : une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.
- LE BRETON David, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 1993.
- LEVIN Carole et BUCHOLZ Robert, *Queens and Power in Medieval and Early Modern England*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2009.
- MARROU Henri-Irénée, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, Le Seuil, 1948.
- MARTIN-ULRICH Claudie, *La persona de la princesse au XVI<sup>e</sup> siècle : personnage littéraire et personnage politique*, Paris, Champion, 2004.
- MAY-SHINE Lin, « Queen Elizabeth's language of Clothing and the Contradictions in her Construction of Images », dans *National Cheng-kung University History Journal*, n°38, p. 89-13.
- MEYER Jean, *L'Éducation des princes du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Perrin, Pour l'histoire, Paris, 2004.
- MINOIS Georges, *Histoire de la vieillesse en Occident: De l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Fayard, 1987.
- NEALE John Ernest, *Elizabeth I and Her Parliaments 1559-1581*, London, Jonathan Cape, 1957.
- PANOFKY Erwin, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1997.
- PARAVICINI BAGLIANI Agostino, *Le Corps du Prince*, Firenze, Micrologus XXII, 2014.
- PFEFFER Laurence, « Les dess(e)ins du visage féminin. Une anthropologie du maquillage », *Revue des sciences sociales*, 2005, 33, p. 50-57.



- PHILLIPS John, *The Reformation of Images. Destruction of Art in England*, Berkeley, Los Angeles & London, 1973.
- POLLNITZ Aysha, *Princely Education in Early Modern Britain*, Cambridge University Press, 2015.
- RICHARDSON Alan Richardso et BOWDEN John, *The Westminster Dictionary of Christian Theology*, Westminster John Knox Press, 1983.
- RIGAUX Dominique, *À la table du Seigneur : l'Eucharistie chez les Primitifs italiens, 1250-1497*, Cerf, 1989.
- ROCHE Daniel, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris Fayard, 1990.
- ROMAGNOLI Anna, *La donna del Cortegiano nel contesto della tradizione (XVI) secolo*, tesi di dottorato in Filologia romanica, Universitat de Barcelona, 2009.
- SABATIER Gérard et TORRIONE Margarita (dir.), *¿ Louis XIV espagnol ? : Madrid et Versailles, images et modèles*, Versailles, Centre de Recherche du château de Versailles, 2009.
- SAGAERT Claudine, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015.
- SKINNER Quentin, *The foundations of modern political thought. Volume one, The Renaissance*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1978.
- STRONG Roy, *Portraits of Queen Elizabeth I*, Oxford, Oxford University press, 1963.
- STRONG Roy, *English Icon: Elizabethan and Jacobean Portraiture*, London, 1967.
- STRONG Roy, *Gloriana: The Portraits of Queen Elizabeth I*, London, 1987.
- STRONG Roy, *The cult of Elizabeth : Elizabethan portraiture and pageantry*, London, Thames and Hudson, 1987.
- TRAVISTKY Betty et SEEFF Adele (dir.), *Attending to Women in Early Modern England*, Newark, University of Delaware Press, 1994.
- VERLET Agnès, *Les vanités de Chateaubriand*, Librairie Droz, Genève, 2001.
- VIGARELLO Georges, *Le corps redressé: Histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, A. Colin, [1979] 2001.
- WATKINS Susan, *The Public and Private Worlds of Elizabeth I*, New York, Thames and Hudson, 1998.
- WHITELOCH Anna, *Elizabeth's Bedfellows : An Intimate History of the Queen's Court*, Sarah Crichton Books, 2013.
- YATES Frances Amelia, *Astraea : The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Routledge, London and New-York, 1999 [1975].