



**HAL**  
open science

## L'art en personne-Pour une histoire sociale du portrait-6

Sylvain Maresca

► **To cite this version:**

Sylvain Maresca. L'art en personne-Pour une histoire sociale du portrait-6 : Déclin, puis renouveau depuis la chute de l'Empire Romain jusqu'à la Renaissance#2. 2019. hal-02416532

**HAL Id: hal-02416532**

**<https://hal.science/hal-02416532>**

Preprint submitted on 17 Dec 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## DÉCLIN, PUIS RENOUVEAU DU PORTRAIT, depuis la chute de l'Empire romain jusqu'à la Renaissance

### 2. PRÉMISSSES DU RENOUVEAU

#### Le retour des signes d'identité

Philippe Ariès a montré qu'entre le V<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècle, les sépultures étaient restées massivement anonymes, même celles qui étaient richement décorées. Souvent, la croix y était le seul signe visible. D'autres fois, un symbole générique, comme la crosse de l'abbé ou l'épée du moine chevalier, révélait le statut du personnage enterré.



Stèle d'un guerrier franc,  
cimetière de Niederdollendorf, Allemagne,  
VII<sup>e</sup> siècle

« Au règne de l'identité de l'Antiquité a succédé au haut Moyen Age le règne de l'anonymat, qui a duré de longs siècles. » (Ariès, 1983 : 42)

De très longs siècles même pour la majorité de la population qui, jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, « n'éprouvait pas le besoin de marquer d'un signe visible l'endroit de la sépulture. Celui-ci lui importait fort, on le fixait par testament, il était mentionné dans les obituaires, mais sa visibilité était indifférente. C'est ainsi que le sous-sol des églises fut rempli de tombes, et les dalles qui les recouvraient restaient le plus souvent muettes. » (*Ibidem* : 42).

L'exaltation chrétienne de l'âme, immortelle, au détriment de l'enveloppe corporelle, périssable, a dû jouer un rôle central dans cet effacement symbolique et souvent même physique de l'individu une fois mis en terre. Ainsi que l'autorité de l'Église qui imposa de regrouper les défunts dans des cimetières consacrés, pour assurer leur salut spirituel plus que leur mémoire personnelle.

La question de l'épithaphe est importante puisque l'une des caractéristiques constitutives du portrait est la possibilité d'identifier le sujet représenté. Étant donné que les (rares) effigies de l'époque ne visaient pas la ressemblance physique mais symbolisaient plutôt un statut sacré ou social, seule une indication écrite permettait d'attester l'identité du personnage figuré. En l'absence d'écriture, plus peut-être encore qu'en l'absence d'image (vu son faible pouvoir identifiant), l'idée même de portrait s'évanouissait. Inversement, la réapparition des épithaphe sur des tombeaux par ailleurs sans images constitua une première étape décisive dans la valorisation de l'identité des individus (des plus importants, tout du moins) ; elle s'accompagna rapidement d'un nouvel essor de la représentation visuelle.

« Au XI<sup>e</sup> siècle, l'épithète revient sans avoir jamais disparu dans les cas rares de grands personnages. »  
(Ariès, 1983 : 46)

Ce retour progressif est concomitant d'autres innovations qui sont toutes des marqueurs de l'identité personnelle (Bedos-Rezack, 2005 : 33-42) :

– *Le nom* :

C'est entre les XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle que s'établit le système actuel de désignation de l'individu, fondé sur la combinaison d'un nom de famille et d'un prénom.

– *Les armoiries et les sceaux*, dont l'essor date du XII<sup>e</sup> siècle :

« (...) Le développement intense de l'usage du sceau à partir de la fin du XII<sup>e</sup> siècle ne doit pas seulement être mis en relation avec le développement des actes écrits et de la culture écrite, mais aussi avec l'attention plus grande portée à l'identité et aux signes d'identité. La diffusion des sceaux est en effet concomitante de celle des armoiries, des noms de familles, des insignes et accessoires du costume, des attributs iconographiques. A partir du XII<sup>e</sup> siècle, la société occidentale entre dans une phase de longue durée où l'identité et l'expression de l'identité jouent un rôle très important. Il est désormais essentiel de savoir à qui l'on a affaire ; il importe que chacun se tienne à sa juste place, se fasse connaître et reconnaître, prouve qui il est et à quel groupe (familial, professionnel, institutionnel, religieux, ethnique, etc.) il appartient. Certaines images sont conçues pour ce faire : on les montre pour prouver son identité. Ce sont en premier lieu les armoiries, qui naissent à l'horizon des années 1120-1150 ; en second lieu, les images sigillaires, sur lesquelles du reste ces armoiries prennent fréquemment place (...). » (Pastoreau, 1996 : 295-296)

A noter que les armoiries se développèrent pour compenser un effet pervers engendré par l'amélioration des armures, en particulier la mise au point des heaumes qui protégeaient complètement le visage et qui, du même coup, le dérobaient aux regards, empêchant les chevaliers de se faire reconnaître aussi bien de leurs alliés que de leurs ennemis : « Lorsque Guillaume de Normandie lève la visière de son casque sur la broderie de Bayeux pour se faire reconnaître de ses fidèles à la bataille d'Hastings (1066), il agit en 'individu' : entendons par là qu'il est immédiatement identifiable en tant que Guillaume (...) » (Bedos-Rezack, 2005 : 36)



Guillaume levant son casque,  
Tapisserie de Bayeux,  
XI<sup>e</sup> siècle

L'utilité des armoiries était également de permettre de distinguer sur le champ les nobles (rançonnables, donc à épargner) des autres guerriers (qu'on pouvait tuer sans hésitation).

- *La signature*, dont l'essor est plus tardif puisque c'est le roi Jean Le Bon (1319-1364) qui aurait été le premier souverain à produire des signatures autographes.
- *Le portrait*, dont on peut discuter de la réalité au Moyen Age, si peu soucieux de la ressemblance. Pourtant, il existe des images médiévales qui représentent des personnes réelles, nommées en toutes lettres, donc identifiables, sinon reconnaissables. Ces images commencèrent à se multiplier sous diverses formes à partir du XI<sup>e</sup> siècle.

Le catalogue de l'exposition du Louvre sur *La France romane* (2005) contient 296 illustrations parmi lesquelles tout au plus une vingtaine représentent des individus singuliers et identifiés. Aucune de ces images n'est antérieure à la fin du XI<sup>e</sup> siècle.

### L'essor des effigies individualisées

On conserve de cette renaissance du portrait davantage de traces dans les manuscrits, soigneusement conservés dans des bibliothèques longtemps préservées des vicissitudes historiques, que dans les lieux publics, en particulier les églises où la plus grande partie des peintures murales du Moyen Age ont disparu.

#### *Dans les manuscrits*

Les miniatures nous donnent à voir quantité de scènes religieuses dans lesquelles apparaissent les figures saintes de l'Ancien et du Nouveau Testaments. Mais, s'agissant de saints plus contemporains, le récit imagé de leur vie peut également solliciter des personnages historiques, comme par exemple le roi Clotaire I<sup>er</sup>, le cruel époux de la future sainte Radegonde (518-587).



Scènes de la Vie de sainte Radegonde,  
Bibliothèque municipale de Poitiers,  
X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle : en haut à gauche,  
à la table de son mari Clotaire I<sup>er</sup><sup>1</sup>

Comme on l'a déjà vu, les monarques, les empereurs comptent parmi les personnages profanes les plus souvent représentés, souvent dans l'exercice de leurs fonctions juridiques en ouverture de recueils de lois. On trouve également divers prélats, soit symbolisant les fonctions du clergé, soit nominativement identifiés pour leur contribution à la cause de l'Église.



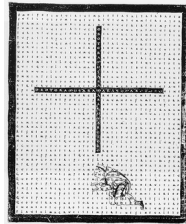
L'évêque du Puy et le copiste,  
fin du XI<sup>e</sup> siècle

Les auteurs de livres commencent également à se mettre en avant en assortissant leur signature d'une représentation visuelle qui fait office de portrait. On note en outre, entre le X<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècles, une multiplication des signatures d'enlumineurs (Wirth, 1999 : 313-317).

Jusqu'aux XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, cette iconographie reste peu importante et surtout elle est très diverse. Si bien que, lorsqu'elle apparaît, la représentation d'un personnage réel et identifié peut revêtir des

<sup>1</sup> Faite prisonnière de Clothaire I<sup>er</sup> à l'âge de 11 ans, elle dut l'épouser 8 ans plus tard, devenant ainsi reine des Francs. Mais elle refusa les fastes de la cour, paraissant aux banquets de son mari en robe simple et repoussant les mets au bénéfice du jeûne. Elle finit par fonder un ordre monastique.

significations très différentes. Ainsi, le prélat Raban Maur qui se représente au pied de la Croix dans un manuscrit daté de 810 vise uniquement à « mieux rendre visible l'*imago* divine en lui » (Bedos-Rezack, 2005 : 38).



Le prélat Raban Maur, au pied de la Croix,  
manuscrit daté de 810

Il n'y a, dans cette image, aucun souci de ressemblance physique, seulement la restitution de l'habit monastique pour bien signifier que nous en sommes en présence d'un moine. Dans la même veine, un roi peut devenir une figure de la dévotion s'il est représenté agenouillé devant un ou plusieurs saints.



Le roi Dagobert agenouillé  
devant trois saints,  
Lectionnaire, milieu du XI<sup>e</sup> siècle

Toute autre est la signification d'un prélat lorsqu'il est montré dans l'exercice de ses fonctions, trônant en majesté à la manière d'un empereur byzantin, comme Godesalc, évêque du Puy, recevant un manuscrit de la main de son copiste, Abelda Gomez (image déjà vue) ou, tel le chanoine Godefroy de Saint-Victor, « frontalement, la tête haute, dans l'accomplissement de ses activités – la prédication, l'enseignement –, lesquelles supposent un auditoire humain. Là où Raban s'adresse à Dieu, Godefroy s'adresse aux siens et s'implique personnellement (...). » (Bedos-Rezack, 2005 : 38).



Deux autoportraits  
du chanoine Godefroy de Saint-Victor,  
Bibliothèque Mazarine,  
vers 1180

Cette image s'apparenterait à une signature : non ressemblante, symbolisée, mais impliquant l'individu concerné à la première personne.

#### *En dehors des manuscrits*

La représentation individualisée ou, à tout le moins, identifiée, de certains personnages réels a laissé beaucoup moins de traces à cause des destructions de toute sorte, naturelles ou historiques. La

fréquence relative des premières effigies personnalisées semble d'ailleurs liée à la résistance des matériaux utilisés : il reste très peu de peintures murales (comme celle du roi Bozon, déjà signalée), alors que les œuvres en pierre sont plus nombreuses – mosaïques, dalles funéraires, tombeaux, sculptures. En voici un exemple parmi les plus précoces :



Gisant du roi Widukind,  
église de Enger (Westphalie, Allemagne),  
vers 1070-1080

La tombe de ce roi saxon qui s'était converti et inféodé à Charlemagne devint un lieu de guérisons. Elle fut réalisée près de trois siècles après sa mort, de même que la tombe de Charlemagne fut refaite (mais sans portrait) autour de l'an mille, dans le contexte du culte qui l'honorait et aboutit à sa canonisation en 1165 (Wirth, 1999 : p. 22-23).

La même fonction rituelle se retrouve dans les premiers exemples de tombeaux à effigie, qui concernent cette fois des abbés de grands monastères :

« C'est que les grands seigneurs laïcs et surtout ecclésiastiques étaient assimilés aux saints qui, eux, n'avaient jamais cessé d'avoir des tombeaux – mais sans effigie – exposés à la vénération matérielle des pèlerins. Leur volonté d'immortalité terrestre et céleste poussa les successeurs des saints fondateurs des grands sanctuaires à ajouter l'image de leur corps à l'inscription, à se faire voir, car, de leur côté, leurs fidèles souhaitaient les voir autant que les toucher. » (Ariès, 1983 : 42)

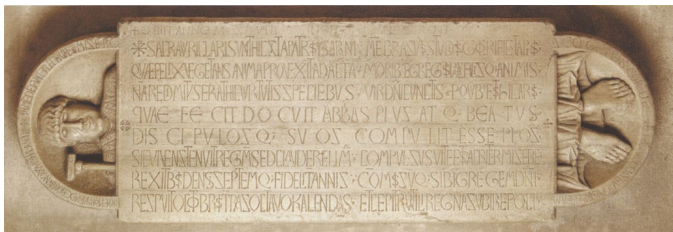
Cette évolution est repérable, de manière plus spectaculaire encore, au niveau des reliquaires. Depuis l'origine du christianisme, des reliques ont été continûment offertes à l'adoration des fidèles qui pouvaient ainsi revivifier leur foi au contact direct du corps des saints ou du moins ce qu'il en restait (et sous réserve qu'il s'agît bien de restes authentiques). Ces fragments d'os, morceaux de tissus, calices effleurés par des lèvres de martyrs, furent longtemps conservés dans des reliquaires, c'est-à-dire des coffrets fermés destinés à les protéger. Puis on se préoccupa de leur donner la forme plus suggestive d'une sculpture représentant le saint vénéré. On connaît encore aujourd'hui quelques exemples précieux (il y en eut beaucoup d'autres) de ces « Majestés romanes », statues-reliquaires qui recréaient l'illusion d'une Vierge ou de saints vivants, bien sûr sans aucun souci de ressemblance et parfois même en réutilisant des éléments de sculptures antiques<sup>2</sup>. Elles se multiplièrent entre le X<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècles (mais certaines sont plus anciennes) et jouèrent « un rôle décisif dans la redécouverte du rendu tridimensionnel des volumes et de la représentation de la figure autonome » (*La France romane*, 2005 : 378).

<sup>2</sup> Certains historiens supposent ainsi que la fameuse statue-reliquaire de sainte Foy, datée du X<sup>e</sup> siècle et conservée à Conques, aurait été composée à partir du buste préexistant d'un empereur romain, remanié et richement décoré de pierres précieuses.



Buste-reliquaire de saint Baudime,  
Saint Nectaire, milieu du XII<sup>e</sup> siècle

Voici l'un des exemples les plus connus de ces premiers tombeaux à effigie représentant des ecclésiastiques :



Dalle funéraire de l'abbé Isarn,  
Marseille, fin du XI<sup>e</sup> siècle

Elle fut taillée dans le fond d'un sarcophage comme on en utilisait tant au cours des siècles précédents – sarcophages anonymes qui servaient à exposer le corps pendant les cérémonies funéraires, avant qu'il ne soit inhumé, le plus souvent sans tombe ni épitaphe. Avec ce type de dalle personnalisée et illustrée, on passa au tombeau fermé contenant un corps définitivement identifié. Selon Philippe Ariès, on aurait donc « reculé devant la vue du cadavre et devant l'exposition du cadavre dans l'église » (1975 : 102) et, simultanément, développé des représentations visuelles du défunt.

Certaines ne duraient que le temps des obsèques, comme ces effigies ressemblantes de bois ou de cire qui représentaient le roi ou la reine défunts afin de figurer la continuité du règne jusqu'au sacre de leur successeur.



Jean Perréal,  
Obsèques de la reine  
(probablement Anne de Bretagne),  
1515

D'autres prenaient la forme durable de bas-reliefs ou de statues funéraires. D'autres hypothèses ont été formulées sur cette question, mais toutes soulignent ce lien organique entre les débuts du portrait et le nouveau traitement des morts et de leur mémoire. C'est ainsi que se développa une catégorie de sculptures très florissante au Moyen Âge : les *gisants* (voir plus bas).



Tête du roi Lothaire,  
vers 1130-1140

Comme la plupart des rois carolingiens, Lothaire fut enseveli dans l'abbaye Saint Rémi de Reims, dans le même sarcophage antique que plusieurs de ses aïeux. C'est près de 150 ans plus tard que l'abbé de Saint-Rémi fit sculpter cette effigie commémorative, inspirée peut-être de tombeaux antiques. Elle anticipait les galeries de portraits royaux qui allaient se développer dans les siècles suivants pour mieux établir la continuité historique des dynasties au pouvoir. Là encore, cette effigie annonça la transition entre la mémoire sans images des temps carolingiens et la profusion visuelle qui allait caractériser l'époque gothique.

### **Puis du réalisme de la représentation**

Il faut retenir de ce qui précède que la renaissance du portrait en Occident a concerné d'abord l'art funéraire et qu'elle a pris la forme de bas-reliefs ou de sculptures. Avant d'en détailler les modalités, il importe de s'attarder sur le développement de la statuaire dans l'art religieux gothique et, plus encore, sur le tournant que celle-ci a amorcé vers un mode de représentation de plus en plus réaliste des corps et des visages.

Les Byzantins avaient toujours rejeté la statuaire par crainte d'un retour de l'idolâtrie. Ils cultivaient un art très symbolique de l'icône excluant toute impression de ressemblance. En Occident, la sculpture fit son apparition à partir du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, mais sous une forme monumentale intégrée à l'architecture des églises (par exemple, les statues-colonnes de Saint-Denis, puis de Chartres). Ces statues du Christ, de la Vierge ou des saints qui ornaient les tympans ou flanquaient les portails des cathédrales étaient placées trop haut pour se prêter à l'adoration des fidèles. De surcroît, la plupart se trouvaient à l'extérieur des sanctuaires, donc en quelque sorte hors d'atteinte des laïcs qui ne pouvaient que les apercevoir, à peine les contempler et, en tout cas, aucunement les adorer. Sur le même mode, à l'intérieur cette fois, la disparition progressive des peintures murales au profit des vitraux, plus monumentaux et beaucoup moins lisibles, manifesta le souci des autorités de ne pas encourager l'idolâtrie par la présence et la diversité croissantes des images.

Tout ceci signale l'essor de la statuaire à partir du XI<sup>e</sup> siècle, mais n'explique pas pourquoi, en passant des enluminures des manuscrits ou des peintures murales aux images en relief, on aurait troqué le symbolisme sans souci de ressemblance des débuts du Moyen Âge pour une figuration de plus en plus réaliste. Pourquoi après tant de siècles d'images symbolisées selon des codes savants et souvent inaccessibles au commun des croyants, on serait passé à des représentations immédiatement reconnaissables du fait de leur mimétisme poussé avec des formes naturelles. La question revêt une importance particulière lorsqu'on s'intéresse au portrait parce que ce basculement de l'image médiévale vers le réalisme autorisa la recherche de la ressemblance et du même coup, à terme, la réalisation d'images visant à ressembler aux individus qu'elles représentaient, en clair des portraits.



Il semble bien que la dynamique propre à la production d'images et celle de la réflexion théologique aient évolué de concert à cette époque, sachant que les discordances étaient impossibles : une image contraire au dogme aurait été immédiatement rejetée comme hérétique. Pour comprendre les ressorts de cette évolution, les historiens spécialistes des images médiévales explorent aussi bien les usages et rituels religieux que les traités théologiques.

Certains, comme Dominic Olariu, soulignent que les pratiques d'embaumement des grands personnages, en premier lieu des papes, visaient à conserver intact leur corps et surtout leur visage (laissé visible pendant toute la durée des obsèques) parce que leur aspect physique était censé manifester l'achèvement spirituel de leur âme. A l'origine, on ne réservait ce traitement qu'aux personnes jugées suffisamment saintes. Dans le même esprit, il apparut important d'imprimer leurs traits dans la pierre d'une manière durable et ressemblante pour les offrir à la dévotion des fidèles, à l'égal des reliques. La ressemblance du visage ne servait donc pas d'abord à conserver la mémoire visuelle de la personne considérée ; elle ambitionnait surtout de rendre immédiatement visibles ses vertus chrétiennes. Dans certains cas avérés, on se servait d'un masque mortuaire comme matrice d'une ressemblance qui se voulait mimétique. Masques mortuaires dont l'usage réapparut au XIII<sup>e</sup> siècle (Ariès, 1975 : 103-104).

Ce souci nouveau de la ressemblance physique aurait reposé sur une réévaluation théologique du corps de l'homme : celui-ci était susceptible de refléter la piété et la spiritualité de l'individu parce que l'homme avait été créé à l'image de Dieu. D'ailleurs, certains signes manifestes de sainteté s'imprimaient directement dans la chair : les stigmates de saint François offraient l'exemple le plus frappant de cette époque. La dimension proprement charnelle des figures-clés du christianisme fit du corps une image spirituelle, mais inséparablement une image ressemblante. Saint François était un modèle (« vraie image du Christ ») et en même temps un individu singulier dont il importait de reconnaître les traits, puisqu'ils révélaient ses qualités exemplaires.

Cette époque fut celle d'une intense réflexion philosophique et théologique sur les images. Thomas d'Aquin y apporta une contribution essentielle en discutant le rapport de l'image à la chose représentée. Il en vint à justifier le culte des images du Christ non plus comme s'il s'agissait de représentations conventionnelles évoquant le Sauveur, mais comme si elles donnaient à voir le Christ lui-même.

« (...) La conception thomiste de l'image est une identification de l'image au dieu, sensiblement plus radicale que celles qui l'ont précédée, en particulier chez les iconodules byzantins, et qui correspond assez bien à ce que l'historien traite avec condescendance de croyances populaires. En même temps, il s'agit d'une réflexion sur l'image dont le niveau d'exactitude et de rationalité n'a pas été fondamentalement dépassé depuis. (...) Le paradoxe s'explique pourtant assez bien si l'on ne sépare pas la conception de l'image que se fait saint Thomas de la réalité des images produites par ses contemporains. On s'aperçoit alors que l'évolution des doctrines répond assez exactement à l'évolution des images mêmes. (...) Dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, la sculpture gothique est parvenue à une représentation saisissante de l'être humain comme nature universelle, dont il n'y avait plus d'équivalent depuis l'Antiquité. Et, dès que cette tâche est accomplie, on assiste à une diversification des expressions et des types physiques qui aboutit d'abord à une construction abstraite de la particularité individuelle, puis à son imitation sur le vif, c'est-à-dire à ce que nous appelons le portrait. Cette fois, l'individualité est conquise par un intérêt toujours plus précis envers la nature physique des personnes dont elle apparaît comme l'ultime ramification. En renonçant aux dichotomies entre forme et matière, intellect et sens, on parvient à une synthèse rationnelle de l'individu. » (Wirth, 1996 : 56-57).

Parallèlement et non sans lien, l'affirmation progressive des sciences profanes engendra une manière inédite de considérer la nature en soi, et non plus dans sa dépendance obligée avec le Créateur :

« Tant que la science était une activité religieuse monopolisée par des clercs, on accédait par l'activité intellectuelle à l'ordre invisible du spirituel. Mais l'essor de la logique et des autres 'arts' dans les universités conduisait les laïcs à s'intéresser aux entités invisibles. Dans le même contexte, l'idée d'une nature disposant, une fois créée, d'une certaine autonomie, d'un fonctionnement qui ne requiert pas l'intervention constante du Créateur, faisait son chemin (...). Enfin, la redécouverte de la *Physique* d'Aristote donnait un modèle théorique satisfaisant d'une nature sans Créateur, qui ne se réduisait pas pour autant à ses effets visibles. Dans la nature, l'homme est à la recherche d'un Bien naturel, distinct d'un Bien spirituel, qu'il soit chrétien ou non. Ainsi s'organise-t-il politiquement et vit-il dans des institutions profanes. Il revient à saint Thomas d'avoir clairement exposé les fins naturelles de l'homme et le bien-fondé des institutions profanes. Du même coup, l'Église s'occupe de ses fins surnaturelles ce qui, aux yeux de saint Thomas, lui donne encore la prééminence. » (Wirth, 1989 : 275)

Cette évolution à la fois intellectuelle, théologique et artistique permit et stimula une intense production d'effigies sculptées, tantôt strictement ressemblantes à leur modèle (pape, personne royale), tantôt d'un réalisme fictif, illusionniste. En voici deux exemples :



Fondateurs de la cathédrale de Naumbourg,  
Allemagne, vers 1250



Gisant de la reine Isabelle d'Aragon<sup>3</sup> :  
son visage fut reproduit dans l'état  
où il se trouvait au moment du décès,  
tuméfié, portant les marques physiques  
de l'accident de cheval

## Les gisants

« Contrairement aux apparences, le gisant n'est pas (sauf dans des cas limites) un mort allongé, mais un personnage irréel debout, dont les plis du vêtement tombent verticalement, les yeux souvent ouverts, et qui est ensuite renversé et couché, la tête sur un coussin : il repose. Ses mains ne sont pas disposées n'importe comment au gré de l'imagier, mais selon un canon qui donne à leur geste un caractère d'état. L'un des gestes traduit la fonction du défunt, son 'ordre' dans la société. Ainsi, le roi tient son sceptre, l'évêque sa crosse – de l'autre main il bénit – tandis que le chevalier serre son épée à deux mains. » (Ariès, 1975 : 54).

<sup>3</sup> Morte accidentellement en 1271 à Constanza en Sicile, au retour de la croisade. Son tombeau, qui aurait été réalisé d'après son masque mortuaire à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, se trouve dans la basilique Saint-Denis.



Gisant de Philippe I<sup>er</sup>,  
XIII<sup>e</sup> siècle



Gisant d'un évêque,  
église de Gassicourt,  
fin du XIII<sup>e</sup> siècle



Gisant d'un chevalier,  
cathédrale de Burgos,  
date ? (plus tardif)

Initialement destinés à honorer la mémoire des personnages les plus saints, puis des plus considérables, religieux ou laïcs, les gisants ont d'emblée présenté des traits réalistes de représentation dans la restitution aussi bien du corps, des vêtements, que du visage. On trouve bien sûr des gisants plus schématiques, qui signalent probablement la sépulture de personnages plus modestes ou qui avaient décliné de plus grands fastes funéraires. On sait d'ailleurs que la tombe à effigie a parfois été refusée par humilité par certains grands personnages (*Ibidem* : 50). Mais dans l'ensemble, la sculpture d'un gisant visait à faire voir d'une manière réaliste l'aspect physique d'un défunt élevé à l'état de « bienheureux ». La plupart ont d'ailleurs été figurés en prière.

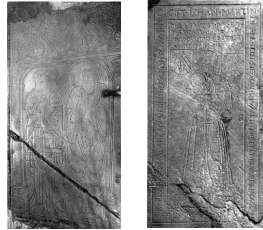
« [La] survie, le visage de perfection des gisants du XIII<sup>e</sup> siècle la situait dans l'au-delà, dans la gloire de la résurrection. La sculpture de la cathédrale avait représenté des corps qui échappaient aux dommages de la vie terrestre ; elle les montrait dans l'âge de leur accomplissement physique, tels que, selon le dogme, ils devaient se lever des tombes à l'appel de la trompette, dans la lumière insoutenable de Dieu. » (Duby, 1984 : 142)

Ces gisants étaient donc traités de manière réaliste, mais étaient-ils ressemblants pour autant ?

« Quand Saint-Louis [roi de France de 1226 à 1270, d'abord sous la régence de sa mère, puis seul à partir de 1242] entreprit de reconstituer à Saint-Denis les gisants de ses prédécesseurs (comme celui de Robert le Pieux), il voulait seulement leur donner les traits et les attitudes correspondant à leur fonction royale. Les tombiers, cependant, s'attachaient à ce que leurs personnages ne soient pas tous trop identiques en les distinguant par des particularités physiques inventées qui faisaient d'eux des portraits non seulement idéaux, mais imaginaires. Jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, les fabricants artisanaux qui fournissaient en dalles demi-finies le marché des petits notables se souciaient encore moins de la ressemblance. Il suffisait à leur clientèle que le costume, par exemple, indiquât clairement la condition du défunt et quelque détail, son droit à l'éternité bienheureuse. » (Ariès, 1975 : 85)

Sylvain Maresca – *L'art en personne – Le portrait depuis la chute de l'Empire romain jusqu'à la Renaissance*#2 11  
« Du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, ce modèle a suscité de véritables industries qui témoignent de sa diffusion et de sa popularité, à une époque où les candidats au tombeau visible devenaient de plus en plus nombreux :

petits nobles de campagne, de robe ou de cloche, qui tenaient à avoir leur effigie dans l'église de leur seigneurie. Ils passaient commande à des ateliers de tombiers qui leurs fournissaient des dalles avec la tête en blanc. Il n'y avait plus qu'à l'ajouter grâce à un artisan local, guère respectueux de la ressemblance ; mais qui donc se souciait de la ressemblance, en dehors de quelques familles urbaines plus exigeantes ? » (*ibidem* : 71)  
« Dans l'élite, cette indifférence cessa dès le XV<sup>e</sup> siècle » pour laisser s'affirmer le souci d'une plus grande individualisation (*ibidem* : 85).



Plaques tombales modestes,  
Musée de Dijon, date ?

Enrico Castelnuovo indique que des masques mortuaires furent utilisés dès le XII<sup>e</sup> siècle en vue d'assurer la ressemblance des statues de personnages royaux ou de papes. Les premiers exemples connus seraient :

- Le tombeau (déjà mentionné) de la reine Isabelle d'Aragon, épouse de Philippe II (1271) ;
- Le monument funéraire du pape Clément IV (mort en 1268), à Viterbe : la ressemblance en fut attestée au XIX<sup>e</sup> siècle par la confrontation de la sculpture avec le crâne du défunt<sup>4</sup>.



Visage du gisant du pape Clément IV,  
XIII<sup>e</sup> siècle

Autre exemple, un peu plus tardif, donné par Georges Duby :

« A Naples, les artistes chargés de figurer vivant, sur son trône, le roi Robert le Sage [1277-1343], prirent le moulage de la face morte et se contentèrent d'en ouvrir les yeux ; ils offrirent ainsi du souverain en majesté une effigie terrifiante, un visage égaré, brusquement surgi de la nuit, celui de L'Éternel farouche de la première sculpture romane. » (1984 : 142-143).

Quant au pape Boniface VIII (qui régna de 1294 à 1303), il est resté célèbre dans l'Histoire pour avoir été le premier à accorder une grande attention à son image, faisant sculpter son effigie funéraire de son vivant et veillant à ce qu'elle figure en bonne place dans plusieurs cathédrales en Italie comme en France.

<sup>4</sup> « Datant de 1270 environ, l'effigie de Clément IV par le Romain Pietro di Oderisio restitue ainsi dans un marbre à l'origine colorié le visage amaigri du pontife, aux narines serrées et aux sourcils froncés dans les douleurs de l'agonie. » (Laneyrie-Dagen, 1997 : 151)



Portrait funéraire de Boniface VIII,  
début du XIV<sup>e</sup> siècle

« Résolument expressionniste, poursuit Georges Duby, l'art du portrait funéraire sut atteindre rapidement à la vérité la plus aiguë. » (*Ibidem* : 143). Ou du moins, à des effets de vérité aigus, si l'on en juge par les exemples que donne cet auteur : on y voit que les grandes dames ont le visage épuré des grandes dames, les prélats un faciès émacié signifiant probablement leur grande dévotion ; les princes et souverains semblent les plus individualisés afin qu'ils se distinguent au sein de leur lignée. Mais est-ce à dire que la physionomie imprimée sur la pierre était la leur ?

La statuaire politique réapparut en Italie au tournant du XIV<sup>e</sup> siècle :

« (...) Le vieil Empire n'était plus qu'un rêve ; des États morcelaient l'Occident, et chaque prince prétendait détenir, dans les limites de son domaine, la totalité de l'*imperium*. Les attributs de l'autorité suprême, comme tant d'autres valeurs culturelles, se vulgarisèrent. Tous les puissants d'Europe désirèrent apparaître de leur vivant sculptés dans la pierre peinte, comme l'avaient été autrefois Frédéric de Hohenstaufen, empereur de 1215 à 1250, ou le pape Boniface VIII. Ils voulurent se montrer à la postérité dans la monumentalité de leur souverain empire. Mais ils voulurent aussi que quiconque pût les identifier à leurs traits. Les artistes adaptèrent à cette fin la sculpture des cathédrales. (...) Il suffit donc aux tailleurs d'image de substituer au visage des princes de l'au-delà le visage de leur maître et de donner à celui-ci la ressemblance qui déjà, sur les tombeaux, marquait le visage des défunts. De telles représentations ornèrent les palais ; beaucoup s'établirent aussi sur la façade des églises. » (Duby, 1984 : 143)



Statue de Frédéric II Hohenstaufen,  
cathédrale d'Aix-la-Chapelle



Monument funéraire de Cangrande delle Scala,  
1329



Statue du duc Albert II de Habsbourg,  
provenant de la cathédrale Saint-Étienne  
de Vienne,  
1360-1380

La statuaire politique se développa également en France :

« (...) Les façades des cathédrales de Paris, Chartres, Amiens et Reims montraient une galerie royale, c'est-à-dire la juxtaposition de personnages figurant certainement les Rois de l'Ancien Testament, mais dans le cadre de l'idéologie royale contemporaine. Dans la galerie de Paris, certains rois portent la toge antique, d'autres le manteau à bride. Le gisant de Clovis (1220/30) montre le roi revêtu du manteau à bride et tenant le sceptre, comme les statues de la galerie royale de Paris. » (Recht, Schmitt, 1988 : 35).

Cette transposition des codes formels de la statuaire religieuse vers la statuaire politique fut la source de certains contresens destructeurs, comme lorsque « les rois de Juda qui ornent la façade de Notre-Dame de Paris furent décapités à la Révolution parce qu'ils étaient pris, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, pour les rois de France. » (Wirth, 1989 : 198) On érigea également des statues équestres de Clovis, Dagobert et Rodolphe de Strasbourg sur la façade de la cathédrale de cette ville. Puis, sous le règne de Philippe le Bel, on installa dans le Palais royal des statues en pied des rois de France. « A Poissy, le roi fait exécuter les statue de Louis XI et de ses enfants. Il se fait aussi représenter lui-même. Peu après 1300, l'image rétrospective d'un souverain et l'image d'actualité coexistent. » (Recht, Schmitt, 1988 : 35)

Pour en finir (provisoirement) avec la sculpture, il faut évoquer un nouveau type funéraire qui prit en quelque sorte la suite du gisant, principalement sur les plus riches tombeaux aristocratiques : *le priant*.



Le chevalier Hugues de Schönegg priant,  
Bâle, XIV<sup>e</sup> siècle

Il représentait le défunt en pleine vie, dans une attitude de dévotion, tandis que le reste de la sépulture développait des scènes religieuses toujours plus luxuriantes qui permettaient d'échapper à la simplicité austère des gisants originels. De surcroît, ces priants étaient le plus souvent figurés sur une stèle murale qui s'offrait à une plus grande variété d'usages et d'emplacements : sur le mur du sanctuaire ou dehors dans le cimetière. Une telle mobilité, certes encore restreinte, annonce celle, beaucoup plus importante, que permit bientôt la peinture sur toile. C'est donc véritablement avec cette dernière que s'affirma le portrait moderne, détaché de ses usages rituels et de son lieu de valorisation.