



HAL
open science

L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-7

Sylvain Maresca

► **To cite this version:**

| Sylvain Maresca. L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-7. 2020. <hal-02438478>

HAL Id: hal-02438478

<https://hal.science/hal-02438478v1>

Preprint submitted on 14 Jan 2020

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.



HAL Authorization

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

Les figures du donateur

La construction des cathédrales se ralentit fortement à la fin du XIII^e siècle et cessa d'être un investissement prioritaire.

Celui-ci se reporta « sur les œuvres directement utiles à la dévotion [qui devinrent alors 'la forme essentielle de la religion'], les chapelles, les retables, les statues indépendantes et les images de piété. (...) On passe en même temps de l'initiative la plus collective à l'initiative privée, de l'œuvre anonyme à l'appropriation du sacré, d'un programme universaliste à sa 'personnalisation'. La cathédrale était l'œuvre et la fierté d'une cité mais, consacrée de préférence à la Vierge, elle ne faisait pas allusion à l'identité et au destin particulier de cette cité. Au contraire, les œuvres dues à la dévotion sont personnelles : elles portent le nom de l'individu ou du groupe qui les a commandées. (...). L'apparition des armes des donateurs puis de leurs portraits dans l'édifice religieux souligne cette appropriation du sacré caractéristique de la dévotion et plus encore le développement de l'art religieux privé dans l'intérieur domestique : oratoire, retable portatif, livre d'Heures. » (Wirth, 1989 : 278)

Nous avons déjà évoqué quelques exemples anciens de figures de donateurs dans l'art byzantin, aux V^e, VI^e et VII^e siècles. Il semble même qu'il en existe de beaucoup plus précoces, comme la représentation du pape donateur de Doura Europos (I^{er} siècle) (Recht, Schmitt, 1988 : 35).

Mais c'est vraiment avec le renouveau et le grand essor, après l'an mil, des images religieuses au sein des sanctuaires que se développa la figure du donateur, en relation directe avec l'économie matérielle de cette production iconique. André Wirth montre que les œuvres de plus en plus nombreuses qui sont venues décorer les églises, du moins les plus importantes, servaient en fait avant tout de décor, de mise en forme de la richesse : richesse de l'Église en tant qu'institution omniprésente et longtemps la seule de cette importance, richesse relative de telle ou telle église, de telle ou telle abbaye, richesse des autorités séculières qui veillaient sur elles, richesse de ses donateurs attirés. « La vie religieuse devient le lieu principal de la compétition somptuaire, avec des conséquences évidentes sur sa forme et en particulier sur l'art. Dans l'église, les chapelles, les autels, les tombeaux et les stèles s'accumulent au rythme de la compétition, pour exposer au public le faste des donateurs. » (1989 : 280). Pour les bourgeois en particulier, à qui les lois somptuaires¹ interdisaient d'arborer les signes

¹ En 1440 à Venise, des lois dites « somptuaires » sont édictées pour mettre un frein au luxe des toilettes féminines. En 1474, le Sénat y édicte de nouvelles lois pour lutter contre l'usage immodéré des perles et des étoffes trop riches. En 1531 encore, Charles Quint promulgue des ordonnances pour limiter le luxe des toilettes féminines aux Pays-Bas (Verhaegen, 1976 : 12). En voici un échantillon, p. 74 : « Pour remédier au grand désordre et excès régnant entre les vassaux et autres sujets de nos pays de par deçà, en leurs habillemens et accoutremens, à leur insupportable dépense et au bien de la chose publique, nous interdisons à tous, sans aucune exception, l'usage de drap d'or ou d'argent, de toile d'or ou d'argent, de brocart d'or ou d'argent, en robes, manteaux ou cottes, pourpoints, sayes, cottes ou cotelettes, en manches ou manchettes, (...) les princes, marquis, comtes, chevalier de l'Ordre de la Toison d'Or, bannerets d'ancienne noblesse, chefs du conseil privé, et leurs

extérieurs de richesse de la noblesse, la dévotion devint la manifestation autorisée de leur opulence : « Devenant le lieu où les groupes et les individus affirment des prétentions que la société civile tend à contrôler et à brimer, elle favorise la mobilité sociale en transformant la richesse en prestige. » (*Ibidem* : 281)

Ainsi, le contrat établi pour les décorations de l'église Santa Maria Novella à Florence, confiée à Ghirlandaio à partir de 1485, précise-t-il que l'objectif du donateur est de « décorer la chapelle, à ses frais, de peintures nobles, précieuses, exquises et décoratives, dans un acte de piété et d'amour de Dieu, pour l'exaltation de cette maison et lignée, et la mise en valeur desdites église et chapelle », formule qui insiste avec la même emphase sur l'importance de la famille, l'intérêt de l'église et le rôle personnel qu'il entend y jouer. Les attentes du donateur sont doubles : « s'attirer un certain prestige en ce monde et le bonheur éternel dans l'autre » (Cadogan, 2002 : 241).

Il est important de souligner cette intrusion du monde laïc dans la vie religieuse car ces mêmes bourgeois eurent une part décisive dans l'essor du portrait, d'abord au sein de l'art religieux puis, de plus en plus résolument, en dehors. « Tout l'Occident finira par céder, entre la fin du IV^e siècle et celle du XI^e, à l'attrait du portrait personnel sous la forme rassurante du donateur. » (Francastel, 1969 : 60).

La caractéristique de ces premiers portraits dévots, c'est qu'ils prirent place, au sein des églises, dans des contextes préexistants très normalisés : tombeaux, fresques narratives, vitraux. Ils n'eurent donc pas d'emblée une existence autonome. Ils se signalaient au contraire comme une contribution personnalisée à une réalisation collective assujettie aux nécessités du culte et de la foi. C'est particulièrement visible sur les vitraux des cathédrales gothiques qui n'ont pu être réalisés que grâce aux contributions financières des bourgeois des villes concernées – lesquels, en retour, apparaissent dans les verrières, mais à une place (généralement en bas), avec une dimension (modeste) et dans une attitude imposées par la conception d'ensemble de ces œuvres monumentales.

« Force était de solliciter de toute part des contributions ou des dons ; c'est à Chartres que l'on voit le mieux cette accumulation de générosités particulières. Des rois, des princes, des seigneurs, des chanoines et des corps de métier de la ville offrirent des verrières plus ou moins grandes, en les 'signant' par une représentation figurant leur activité professionnelle, ou bien par leur 'portrait' au bas du vitrail, le plus souvent agenouillés, tenant parfois entre les mains un petit modèle de verrière. Il y eut aussi des inscriptions indiquant le nom et la qualité du donateur, ou des insignes féodaux qui en permettaient l'identification. » (Grodecki, Brisac, 1984 : 31-32)²

enfants, les chefs d'office et les principaux officiers de l'Empereur tenant un nombre de chevaux en rapport avec leur emploi, sont seuls admis à porter, robes, manteaux, ou sayes de velours ou satin cramoisi (...) ».

Le 14 décembre 1541, aux Pays-Bas, une ordonnance décida « que les nobles ou bourgeois dont les femmes étaient accoutumées de porter des robes de velours, de satin ou de damas, entretiendraient deux chevaux, sous peine de confiscation des vêtements avec faculté de rachat, d'une amende de 100 carolus et de correction arbitraire » (p. 228).

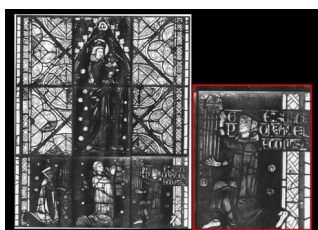
Alors qu'aux Pays-Bas ces ordonnances avaient pour objectif de hiérarchiser l'habillement selon le statut social, à Venise elles visaient à freiner le luxe : « On interdisait les vêtements, les mantelets, les robes de chambre de drap d'or et d'argent, les manches doublées de brocart, les pelisses de mouton, d'hermine ou de loup. Les arrêts les plus durs étaient dirigés contre les perles. On ne pouvait porter autour du cou qu'un seul fil de la valeur tout au plus de deux cents ducats et les bandelettes pour la tête et les chemises, les ceintures de perles étaient défendues. » (p. 236)

² Précisions données dans le catalogue, à la fin de l'ouvrage :

– p. 244 : n° 24 : déambulatoire, baie 7 : « donnée par les pelletiers, représentés dans un demi-médailillon au bas de l'œuvre » (réf. permanente à un ouvrage de Y. Delaporte et E. Houvet, *Les vitraux de la cathédrale de Chartres. Histoire et description*, Chartres, 1926, 4 vol.).

– n° 25 : déambulatoire, 1^{ère} chapelle rayonnante, baie 15 : « Registre inférieur : les donateurs au travail. Dans le compartiment de gauche, deux ouvriers vérifient l'aplomb d'une construction ; dans les trois autres, des sculpteurs réalisent une sculpture d'ébrasement ou de porche (...) »

Les vitraux offrent ainsi l'une des premières opportunités de voir dans le même espace de représentation des figures bibliques et des figures contemporaines. Il devient possible de distinguer, d'identifier, sinon de reconnaître, les personnages réels qui y figurent : par leur taille, leurs costumes et leurs gestes, par leurs armoiries, leurs attributs et les inscriptions. On se trouve alors devant des portraits qui ne sont ni ressemblants ni vraisemblables, mais qui sont frappés de réalité historique et individuelle.



Azon de Tort et des membres de sa famille offrant des verrières à la Vierge, cathédrale de Rouen, vers 1266 : c'est l'inscription qui permet d'identifier le donateur :

« JE SUIS ICI POR ACE LE TORT »,

bourgeois de Rouen qui fit par testament
une donation à cette chapelle en 1266.

C'est donc ce portrait qui permet de dater le vitrail.

Autres exemples :



Vitrail-Donateur de l'église :
Henri de Passau, prieur et reconstruteur
de la collégiale Sainte-Catherine d'Ardagger
(Basse Autriche), 1226-1241



Vitrail-Donateur d'une verrière :
Jean de Fresnay,
Cathédrale Saint-Julien, Le Mans, 1260

– p. 245 : n° 28 : nef, collatéral nord, baie 44 : « Dans les compartiments inférieurs sont figurés les donateurs, à savoir les cordonniers : dans les scènes latérales, ils sont représentés au travail, et, au centre, agenouillés, offrant leur verrière. »

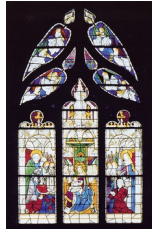
– p. 246 : n° 30 : transept, bras sud, baie 122 : Ensemble offert par la famille de Dreux-Bretagne « dont les armes occupent le registre inférieur de la lancette centrale ; dans les registres inférieurs des lancettes voisines, les donateurs agenouillés : à droite, le chef de la maison, Pierre Mauclerc et son fils Jean le Roux ; à gauche, Alix de Thouars, sa femme, et Yolande, leur fille. Les événements survenus dans cette famille ont permis à Delaporte de situer l'exécution de la verrière entre 1221 et 1230. »

Autres exemples, ailleurs :

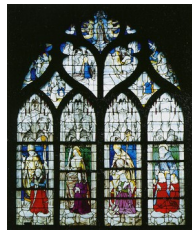
– p. 155, illustration 147 : cathédrale de Beauvais, chapelle Saint-Vincent, baie 14, 3^e-8^e registres (1290-1295) : en bas, sous chaque scène, le donateur Raoul de Senlis

– p. 157, illustration 148 : cathédrale de Rouen, transept, chapelle Saint-Jean-jouxte-les-fonts (vers 1266) : Azon le Tort* et des membres de sa famille offrant des verrières à la Vierge (voir l'illustration dans le texte).

– Dans *Le vitrail roman*, p. 235, illustration 201 : Église Sainte-Catherine d'Ardagger (Basse-Autriche), chœur (entre 1226 et 1241) : le donateur Henri de Passau, prieur de la collégiale de 1224 à 1241, responsable de sa reconstruction (voir l'illustration dans le texte).



Pierre de Paix,
Vitrail des Petité,
cathédrale de Moulins,
vers 1481-1486

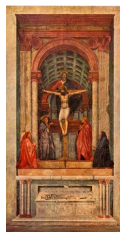


Jean Prévost,
Vitrail des Popillon,
cathédrale de Moulins,
vers 1490

De la même façon, les premières figures de donateurs sur les fresques italiennes apparaissent à la périphérie des peintures, voire en dehors, dans les espaces dévolus à l'encadrement :



Giotto, *La résurrection de Drusiana*,
chapelle Peruzzi de la basilique Santa Croce,
Florence, 1320,
avec les 6 figures latérales :
portraits ou non ? et de qui ?



Masaccio, *Fresque de la Sainte Trinité*,
Église Santa Maria Novella,
Florence, 1427 :
identité des deux personnages du bas ?



Les Sasetti,
donateurs peints par Ghirlandaio,
Église de la Santa Trinita, Florence,
vers 1485

Donc clairement dans une position subalterne, selon une opposition affirmée entre l'espace réel, terrestre, et l'espace symbolique, céleste, qui constitue l'objet principal de la représentation, mais en lien toutefois avec cette forme d'art religieux inscrit par principe dans un lieu consacré. Le donateur apparaît à côté ou en dessous, mais il fait partie ou se relie à la composition d'ensemble. Il n'a pas été représenté en lui-même, et encore moins pour lui-même.

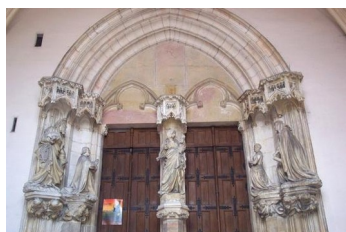
En Orient, on trouve le même type de figures profanes sous la forme de mosaïques :



Église de la Chora, Istanbul :
Théodore Métochite³ restaure l'église à ses frais
et se fait représenter l'offrant au Christ,
1315-1321

Très rapidement, la plupart des portraits de donateurs ont été peints (j'y reviendrai). Toutefois, la sculpture, de nouveau, a joué un rôle décisif dans ce registre de représentation et fournit une autre explication à son évolution rapide vers la recherche de la ressemblance physiologique.

De son vivant (fin du XIII^e siècle), Philippe le Hardi fit sculpter une effigie de lui-même et une autre de son épouse, Marguerite de Bavière, en position de prière, pour les installer de part et d'autre du portail de la chartreuse de Champmol :



Portail de la chartreuse de Champmol,
Dijon



Détail

Ces deux statues imposantes ne visaient pas simplement à rappeler que le duc était le fondateur de cette église. Elles servaient également à représenter le couple ducal en son absence, c'est-à-dire à assurer la chartreuse de sa présence et de sa permanente dévotion lorsqu'il n'était pas là. Le recours à la sculpture accentuait l'effet de présence physique. On comprend mieux, du même coup, que les traits du visage aient été rendus de manière réaliste car il importait que les statues représentent ces deux personnes-là (et non pas l'autorité ducal en général) : on devait pouvoir les reconnaître en leur absence.

³ « Grand Logothète du Trésor » impérial (Contrôleur du Trésor privé), Théodore Métochite (1270-1331) était un grand savant et humaniste au temps d'Andronic II Paléologue (1282-1328). Il investit sa fortune dans la restauration de cet ancien monastère délaissé pendant des siècles et transformé ensuite en basilique.

Les princes furent les premiers à offrir à des sanctuaires de tels substituts d’eux-mêmes, comme ils le faisaient déjà en d’autres circonstances : ils pouvaient, par exemple, envoyer leur effigie en pèlerinage à leur place, ou pour rendre hommage à leur saint protecteur ou à un parent béatifié⁴. Ils pouvaient encore laisser une statue d’eux dans une église comme témoignage de leur visite, afin d’y prolonger la manifestation de leur dévotion⁵ ou d’y affirmer la permanence de leur autorité (par exemple dans le cadre de l’arbitrage d’un conflit par un cardinal ou le pape lui-même⁶). De telles statues, souvent grandeur nature, pouvaient être simplement modelées dans de la cire (comme pour les « représentations » des morts lors des obsèques), sculptées en bois ou moulées dans des métaux précieux, ce qui doublait alors leur fonction de substitution d’une valeur d’offrande. Cet usage s’étendit au-delà de la noblesse : on connaît ainsi quelques exemples de sculptures commandées par tel abbé ou tel dignitaire pour le représenter dans la chapelle qu’il venait de faire adjoindre à une église existante⁷. Dans tous ces cas, la sculpture était choisie pour sa capacité à imposer la présence du personnage représenté – présence redoublée par la recherche de la ressemblance des traits et, parfois, par le recours au réalisme des couleurs.

On en retrouve des exemples plus tardifs avec les *ex voto* qui étaient encore produits au XV^e siècle : à Florence, par exemple, l’église de la Santissima Annunziata « conférait aux puissants de la ville et à des étrangers éminents le privilège très envié d’exposer dans l’église elle-même, de leur vivant, leur propre effigie de cire, fidèlement reproduite, grandeur nature et revêtue de leurs vêtements personnels » (Warburg, 1990 : 109). Ainsi, « Laurent le Magnifique, après avoir échappé de peu à la mort pendant la conspiration des Pazzi en 1478, avait lui-même fait placer là un mannequin de cire grandeur nature à son image, vêtu à la manière florentine, afin de rendre grâce pour avoir été épargné, et pour assurer sa protection future » (Cadogan, 2002 : 90)

⁴ En voici quelques exemples donnés par Albert Châtelet lors du colloque sur *Le portrait individuel : réflexions autour d’une forme de représentation du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, EHESS, 2004 (d’après les conférences enregistrées sur le site des Archives audiovisuelles de la recherche en sciences humaines et sociales (semioweb.msh-paris.fr/aar/339/accueil.asp?id=339 – consulté le 6 janvier 2020) :

- en 871, Salomon, comte de Bretagne, fit porter au Pape Adrien une statue dorée qui le représentait à cheval sur un mulet grandeur nature, faute de pouvoir se rendre en personne en pèlerinage à Rome ;
- en 1341, Jeanne de Bretagne envoya à Saint-Jacques de Compostelle sa propre effigie et celle de sa fille en argent ainsi qu’une statue dorée représentant saint Jacques en guise d’offrande ;
- en 1389, Charles VI fit placer une statue de lui en cire, grandeur nature, auprès de la tombe de son parent récemment béatifié, saint Pierre de Luxembourg.

⁵ Autres exemples fournis par Albert Châtelet :

- en 1288, Aubert II d’Artois envoya une statue de lui en cire à Notre-Dame de Boulogne ; vers 1303-1304, sa fille y fit placer une statue équestre de son père (décédé entre-temps), probablement pour la substituer à la première image ;
- Louis XI offrit à Saint-Martin de Tours son effigie en argent massif qui, en plus de manifester la présence et la prière quotidienne du roi, constituait un cadeau de grand prix ;
- en 1418, à Saint-Antoine en Viennois, le pape Martin V laissa dans le chœur de l’église à la suite de son passage une statue de lui et des cardinaux de sa suite, afin d’y prolonger sa dévotion.

⁶ Exemples donnés au cours du même colloque par Agostino Paravicini Bagliani à propos cette fois du pape Boniface VIII :

- en 1301, alors qu’il n’était encore que cardinal, pour conclure un arbitrage à Amiens, il aurait ordonné aux parties en conflit de faire réaliser une statuette en argent doré le représentant pour qu’elle figure en permanence dans l’église afin d’y surveiller symboliquement l’application de son arbitrage ;
- devenu pape, il aurait, dans des circonstances analogues d’arbitrage, fait réaliser des statues de lui à Bologne et à Padoue.

⁷ Ainsi Jean Chevreau, évêque de Tournai, et son ami Philippe Courau, abbé de Saint-Pierre de Gand, se firent-ils représenter dans la chapelle qu’ils venaient de faire ériger au flanc de l’église de Notre-Dame de Poligny, leur ville natale (exemple fourni par Albert Châtelet).

Mais de telles réalisations étaient coûteuses. Si bien que, en dehors des princes et des très riches bourgeois, les autres donateurs se tournaient vers la peinture, plus accessible. On trouve toutefois, dans certains retables peints, des allusions directes à ce modèle inaccessible, comme dans l'*Agneau mystique* peint par Jan van Eyck : le donateur et son épouse sont représentés sur les volets extérieurs, chacun dans une niche identique aux deux figurées au centre et qui abritent des sculptures religieuses. Ainsi transparaît que le portrait de ces deux personnages vivants aurait pu ou aurait dû être traité en sculpture⁸.



Jan Van Eyck,
panneaux extérieurs du retable
de *L'Agneau Mystique*,
1432

« Je ferai l'éloge des visages peints qui donnent l'impression de sortir des tableaux comme s'ils étaient sculptés. » (Léon Baptiste Alberti, *De Pictura*, 1435)

Le retable constitua un support décisif pour l'affirmation du portrait individuel dans le contexte religieux. Car, comme l'explique Pierre Francastel, « si le donateur du retable reste, comme celui du décor mural, intégré dans une composition complexe, le retable lui-même est, en revanche, un objet mobile, susceptible d'être déplacé, comme le sera, plus tard, le tableau de chevalet. » (1969 : 63) Initialement, le retable était destiné à la dévotion collective. Placé normalement derrière le maître-autel, il servait de fond imagé à la célébration des offices religieux :



Roger van der Weyden,
Crucifixion dans une église,
vers 1445 :
le retable se situe sur l'autel,
derrière l'officiant



Wouter de Crane,
Messe de saint Gilles,
vers 1500-1504

Plus ou moins monumental, plus ou moins compartimenté, il pouvait être en pierre et donc inamovible, ou bien en bois et alors ouvert ou fermé, voire même changé de place, selon les nécessités liturgiques. Avec la multiplication des confréries et des chapelles au sein des églises, les retables se multiplièrent et leur forme se diversifia pour orner un nombre croissant d'autels

⁸ On trouve la même référence picturale à la sculpture sur les faces extérieures du *Triptyque de la Vierge en gloire*, peint vers 1497 par Jean Prévost, le Maître de Moulins. Ainsi, le retable pouvait être intégré directement « à la réalité architecturale de l'édifice qui l'abrite, selon une formule assez fréquente en Flandres » (Châtelet, 2001 : 111).

secondaires. Dans ce mouvement, apparurent des retables de petite dimension, portatifs, destinés à la dévotion privée – véritable anticipation du tableau peint sur toile et donc du portrait libre de tout contexte consacré. Ainsi le retable de l'*Agneau mystique* fut-il commandé en 1420 par deux bourgeois de Gand, Jodocus Vijd et son épouse Elisabeth Borluut, pour leur chapelle personnelle dans la cathédrale Saint-Jean (aujourd'hui Saint-Bavon). Ce polyptyque n'était à l'origine ouvert que les jours de fêtes. Le reste du temps, les visiteurs voyaient seulement la partie fermée.

Le riche commerçant flamand ou le banquier vénitien qui offraient une fresque, un retable ou encore un devant d'autel à une église ou à un couvent se firent représenter dans la peinture, d'abord comme de modestes adorateurs extérieurs, puis comme des acteurs de plus en plus encombrants.

Voici un résumé visuel de cette tendance :

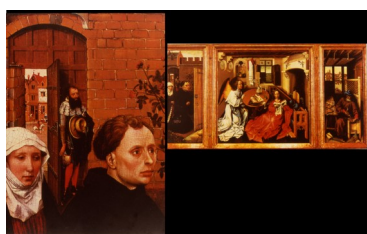
1. dans la peinture flamande :



Roger van der Weyden,
Polyptyque du Jugement dernier (fermé),
1440 :
donateurs représentés à l'extérieur et en bas



Le même polyptyque ouvert



Robert Campin,
Tryptique de Mérode,
vers 1427 :
donateurs figurés dehors, à côté

Dans ce triptyque, les donateurs « sont relégués dans la cour, à la porte de l'admirable logis de la Sainte Famille ; ils se font très humbles ; la présence de ces comparses timides reste pourtant indiscrete et gênante. A vrai dire, c'est à ce moment même que la figure de l'homme vivant, qui avait envahi l'art religieux du Trecento, se retire peu à peu de la peinture sacrée. Mais c'est pour s'établir, souveraine, dans le portrait, dont le règne juste alors commence. » (Duby, 1984 : 22)

Exemple intéressant du rajout d’un portrait dans une diptyque religieux :



Maître flamand (?),
Donateur près d’une cage d’oiseau,
seconde moitié du XV^e siècle

Il s’agit d’un clerc qui tient un bréviaire ouvert et une paire de bésicles ; l’inscription « Ora pro me » part de sa bouche. En 1934, une radiographie révéla que, dans une première version du tableau, un chat était assis sur l’appui de la fenêtre, à l’emplacement actuel du buste d’homme, guettant l’oiseau. Le peintre aurait donc recomposé et redécoupé une scène initialement animalière pour y intégrer ce portrait de donateur. (Recht, Geyer, 1988 : 75)



Jan van Eyck,
Vierge du chanoine Van der Paele,
1436 :
le prélat est représenté dans la même pièce,
une marche plus bas

La disposition de cette scène est symbolique – un personnage réel représenté en présence de figures saintes –, tandis que le portrait du chanoine est réaliste puisqu’il semble que le peintre ait même fait apparaître la maladie des yeux dont souffrait l’ecclésiastique.



Jean Prévost, *Nativité,* vers 1470 :
tableau sur lequel s’est fait représenter
le cardinal Jean Rolin, évêque d’Autun

« Le commanditaire du tableau est ainsi à la fois présent et absent de la scène sacrée. A nos yeux, il est bien là, agenouillé dans la crèche elle-même. Une distance respectueuse, toutefois, le tient éloigné de l’élément divin et son regard semble perdu dans une méditation intérieure qui ne lui permet pas de voir ce qui est représenté devant lui, sinon dans son rêve intérieur dont les éléments du tableau sont la traduction visuelle. Même avec ces précautions, une telle insertion demeure le témoignage d’une singulière prétention que seul un grand personnage pouvait oser en ce Moyen Age tardif. Jean de Rolin était bien de ceux-là. » (Châtelet, 2001 : 49)

On peut s’interroger sur la destination et la fonction initiales de ce tableau qui a échappé aux destructions et qui ne se trouve plus à l’emplacement pour lequel il avait été conçu :

« Il ne peut s'agir d'une image conçue pour accompagner les prières et les méditations de son destinataire : on ne saurait se recueillir devant sa propre effigie. Elle devait, tout au contraire, par la représentation du prélat, perpétuer en son absence l'expression de sa dévotion dans un sanctuaire auquel il était attaché. » (*Ibidem* : 51)



Jan Van Eyck, *La Vierge d'Autun*, 1425-1435

Pour la première fois, le donateur s'est fait représenter à égalité avec la Vierge. Dans le cas présent, il s'agit du Chancelier Nicolas Rolin (père du précédent), un avocat roturier qui s'était élevé dans la hiérarchie de la cour de Bourgogne jusqu'à en atteindre la plus haute fonction. Il fut anobli par le duc. Cette nouvelle noblesse de robe se distinguait de la chevalerie par le fait que sa réussite reposait sur des fonctions civiles, des connaissances juridiques et la culture savante (Schneider, 1994 : 38). Ces hommes qui venaient de faire fortune, et qui en étaient fiers, voulaient l'afficher. La peinture de panneaux à leur gloire entraînait dans cette ambition et leur permettait de contourner en partie l'impossibilité dans laquelle ils se trouvaient de s'offrir les tapisseries de luxe, les pièces d'orfèvrerie et les manuscrits enluminés qui demeuraient le privilège exclusif de l'aristocratie (Craig, 1995 : 48).

« Le tableau, tel qu'il est conçu, ne peut vouloir dire que ceci : j'ai fait faire un tableau qui me représente *moi et ma ville* et j'ai, sur cette ville, un pouvoir qui égale celui de la Reine des Cieux. » (Francastel, 1969 : 70-71)

Pourtant, là encore, une réflexion sur la destination de ce tableau incite à relativiser sa prétention. C'est d'abord une toile de petites dimensions : 66 x 62 cm. Elle ne semble pas avoir été destinée à s'afficher au cœur d'un grand édifice religieux, mais plus probablement, selon Albert Châtelet, à prendre place dans l'oratoire personnel du chancelier dans lequel il se rendait peu, compte tenu de ses très nombreuses occupations. Le tableau aurait donc lui aussi servi à assurer la permanence de sa prière en son absence. Son épouse n'y figure pas parce qu'elle venait prier en personne et qu'elle n'avait donc pas besoin d'être représentée en prière. Ainsi, ce type de tableau de dévotion se situe-t-il à mi-chemin entre la sphère publique et la sphère privée, à la fois clairement ostentatoire et finalement vu par peu de personnes.



Jean Fouquet,
Étienne Chevalier présenté par Saint Étienne,
1451 :
le portrait du dignitaire a encore besoin
d'être introduit par la figure d'un Saint

Cependant, « la seule intention est de montrer le modèle tel qu'il est, même si on l'entoure encore d'un patronage de saints. Il est vrai qu'il s'agit de portraits royaux, catégorie particulièrement privilégiée. Mais, cette fois, précisément, les princes ne sont nullement représentés dans l'exercice de leur fonction royale ; il le sont pour eux-mêmes, tels qu'on les imagine dans l'intimité de leur chapelle royale. » (Francastel, 1969 : 64)

De fait, ce tableau aurait été placé près du tombeau du trésorier et de son épouse, décédée dès 1452, pour y faire fonction d'épithaphe. Auparavant, on peut se demander s'il n'aurait pas assuré la présence d'Étienne Chevalier dans sa chapelle privée, ce qui expliquerait, là encore, l'absence de son épouse. Contrairement à d'autres cas de portraits de dévotion où l'épouse est belle et bien présente, souvent même en compagnie de ses enfants :



Jean Prévost,
Pierre II de Bourbon présenté par saint Pierre
et *Anne de France* (une des deux filles de Louis XI,
sœur de Charles VIII)
présentée par saint Jean l'Évangéliste,
et leur fille *Suzanne de Bourbon,*
1492-1493



Les mêmes représentés
sur les volets gauche et droit
du *Triptyque de la Vierge en gloire,*
du Maître de Moulins,
vers 1497

Autre exemple d'une présentation par le saint patron d'un donateur beaucoup plus modeste :



Maître des médaillons circulaires de Coburg,
Saint Conrad, évêque,
avec Conrad de Duntzenheim,
vers 1495 :
forte disproportion dans la taille
des deux personnages

Le visage du donateur (notable, ammeister – échevin – de Strasbourg de 1523 à 1529 et exportateur de vin) « est individualisé, mais l'artiste est apparemment largement tributaire de types physiologiques. Le visage du saint évêque est également caractéristique du répertoire général de cet artiste. Ce qui permettait d'identifier le personnage n'était sans doute pas la ressemblance de l'image avec son modèle, mais plutôt les armoiries, posées en vignette sur le fond du carrelage. » (Recht, Geyer, 1988 : 75)



Dirck Jacobsz, *volets avec donateurs*, 1530 :
ils ne regardent même plus la figure mystique centrale,
mais se tournent délibérément vers le spectateur



Anonyme, *Retable du Parlement*,
Église du Saint-Esprit, Aix-en-Provence,
1520-1525 :
les douze conseillers du Parlement de Provence prêtent
leurs visages aux douze apôtres. A leur tête, le président du
Parlement, Gervais de Beaumont, incarne Saint-Pierre,
chef du collège apostolique

« Dans cet art [flamand] qui découvre l'homme, sa vie intime, ses types divers, ses aspirations au bonheur et à l'entente avec le Ciel, le portrait s'insinue partout. Il règne dans les scènes anonymes et collectives de *L'Agneau mystique* ; il donne aux saints les traits des hommes connus ; il se multiplie dans les scènes où, dès la seconde moitié du [XV^e] siècle, les donateurs amènent, sur le théâtre de la peinture sacrée, leurs proches et leur famille, voire même leurs clients. » (Francastel, 1969 : 72)