



HAL
open science

L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-8

Sylvain Maresca

► **To cite this version:**

| Sylvain Maresca. L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-8. 2020. hal-02447008

HAL Id: hal-02447008

<https://hal.science/hal-02447008v1>

Preprint submitted on 21 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.

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

2. dans la peinture italienne, dominèrent longtemps les fresques :



Giotto, *Le Jugement dernier*,
chapelle de l'Arena à Padoue :
Enrico Scrovegni offrant la chapelle,
1304-1306

Le motif reprend celui des donateurs offrant des églises dans les mosaïques byzantines ou sur les vitraux gothiques. Mais, dans la composition imposante de cette fresque, le donateur se voit réduit à un détail terrestre dans la partie inférieure, ce qui n'est pas sans lien avec les circonstances particulières de cette donation :

« Enrico était le fils de Reginaldo Scrovegni, que Dante place en enfer comme usurier et qui, se trouvant de ce fait pour l'Église en état très grave de péché mortel, n'aurait pu ni se confesser, ni être enseveli en terre consacrée ; son fils d'autre part n'aurait pu hériter d'aucun de ses biens. Un accommodement devint donc nécessaire, d'autant plus que les Scrovegni étaient alors très mal vus par la population de Padoue ; cet arrangement fut peut-être obtenu par Reginaldo lui-même avant sa mort (mais dans ce cas, pourquoi Dante l'aurait-il placé en enfer ?) ou plus probablement par Enrico, qui dut faire valoir son amitié avec le futur pape Benoît XI. Les conditions de l'accord furent très dures : Enrico entrerait dans l'ordre laïc des chevaliers Gaudenti, ce qui l'obligeait à restituer tous les biens acquis illicitement ou injustement, même s'ils provenaient d'un legs ; il rénovait en outre à ses frais la chapelle de l'Arena, distribuerait de larges aumônes et mènerait une vie très retirée. En échange, il serait autorisé à construire un palais somptueux et à hériter une part importante de la fortune paternelle. Sa contrition et sa dévotion furent-elles vraiment sincères ? Il est difficile de le dire. Les épitaphes fort pathétiques que lui-même composa et son désir d'être enseveli dans l'église qu'il avait érigée (peut-être pour ne pas courir le risque, comme son père, d'une mort non chrétienne) parlent en sa faveur ; (...) [mais] par ailleurs le faste et le luxe de la chapelle semblent conçus avant tout pour la gloire de la famille. » (Battisti, 1990 : 70 et 74)



Piero della Francesca,
Polyptyque de la Madone, 1462
(commandé par les Frères de la Miséricorde
pour l'église de leur confrérie) :
les pénitents sont humblement agenouillés
sous le manteau ouvert de la Vierge protectrice



Simone Martini,
Vierge de Miséricorde, 1308-1310 :
exemple plus ancien du même motif



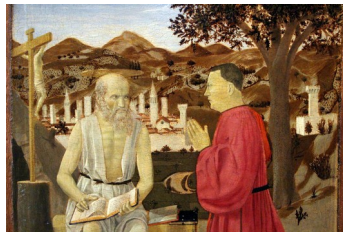
Ghirlandaio,
Vierge de Miséricorde,
1472-1473

« Le plus intéressant, dans cette peinture de jeunesse de Ghirlandaio cependant, est sa personnalité artistique, si bien définie déjà, avec l'observation attentive des personnages dans chaque détail physique et psychique qui a fait de lui un portraitiste exceptionnel. Amerigo Vespucci, mort en 1472 (avant la réalisation des fresques) et son épouse Nanna, seraient à identifier avec le couple figuré aux pieds de la Vierge, tandis que son frère Giovanni et son épouse Lisa Mini pourraient s'être faits représenter comme donateurs. » (www.aparences.net/fresques/fresques6.html, consulté le 5 mai 2007).

Dans *La sainte Trinité*, peinte par Masaccio vers 1427 (déjà vue dans le chapitre précédent), la construction de la fresque selon les règles de la perspective (véritable nouveauté à l'époque) relègue le couple des donateurs à la lisière de la scène sacrée.

Dans la décoration peinte par Ghirlandaio vers 1485 (déjà vue dans le chapitre précédent), les scènes mythiques de la vie de saint François d'Assise se déploient dans la partie supérieure du mur, tandis que les commanditaires, Francesco Sassetti et son épouse, sont peints en prière dans la partie inférieure du même mur de la chapelle, de part et d'autre d'une scène d'*Adoration des bergers* dont le voisinage achève de leur conférer l'humilité du donateur qui affiche davantage sa dévotion que sa richesse

« Ghirlandaio avait reçu de Francesco Sassetti, né en 1421, l'un des notables les plus en vue de la Florence médicéenne, la charge de décorer à fresque la chapelle de la famille à Santa Trinita. Vasari considérait déjà la fresque de la chapelle Sassetti, comme l'une des œuvres les plus importantes du peintre. Le décor pictural était terminé au moment de la consécration de la chapelle; la date apparaît sous les portraits des deux commanditaires. » (www.aparences.net/fresques/fresques6.html, 5 mai 2007).



Piero della Francesca,
Saint Jérôme et un dévôt,
vers 1450

Le commanditaire (probablement Girolamo Amadi, membre d'une riche famille vénitienne) est représenté en prière devant ou en compagnie du saint, selon une formule iconographique qui évoque la formule flamande du portrait introduit par un saint.

« Un écho du goût flamand est décelable dans la relation confiante d'égal à égal, entre le saint et le dévot agenouillé, ainsi que dans le rendu réaliste de certains détails. » (Paolucci, 1990 : 32)

Dès cette époque, il devint courant d'introduire les traits de personnages contemporains dans la peinture des scènes du passé. On retrouve en Italie une tendance déjà largement en vogue dans les Flandres : le donateur amenait, sur le théâtre de la peinture sacrée, ses proches, sa famille, voire même ses clients.

« Les portraits que l'on trouve sur les fresques de Ghirlandaio ne sont pas, au sens traditionnel du terme, des portraits de donateurs à genoux implorant le pardon de leurs fautes, soit explicitement par le biais d'une inscription, soit implicitement par le regard et le geste. Il ne s'agit pas non plus de personnages qui participent à l'action, comme c'est le cas, par exemple, pour Cosimo et Piero de Médicis dans l'*Adoration des Mages* de Botticelli (...). Chez Ghirlandaio, ils sont placés à la limite de la scène narrative et vêtus de costumes contemporains. Lorsqu'ils ont l'air d'observer la scène, ils semblent en être psychologiquement détachés et parfois même ils lui tournent le dos. On trouve un seul exemple dans lequel des personnages connus revendiquent une part de l'action, la *Confirmation de la règle de saint François*, dans la chapelle Sassetti, sur laquelle Laurent le Magnifique semble, sinon saluer, du moins noter avec intérêt, l'arrivée de ses enfants conduits par leur précepteur Poliziano.



Ghirlandaio, *Confirmation de la règle de saint François*,
chapelle Sassetti (partie supérieure), vers 1485 :
la scène religieuse est représentée à l'arrière-plan
tandis que Laurent de Médicis, à droite au premier plan,
regarde ses enfants qui montent par l'escalier central ;
le banquier Sassetti se tient à ses côtés.

La grande majorité des portraits de Ghirlandaio, comme un très grand nombre de ceux que l'on rencontre dans les œuvres narratives des trente dernières années du quattrocento, appartiennent à une catégorie à part, intermédiaire entre le personnage actif et le donateur statique et placé à l'écart. Leur rapport ambivalent à l'action, tant sur le plan spatial que sur le plan psychologique, a longtemps intrigué les chercheurs, même s'il semble qu'il bénéficie aujourd'hui d'une approche plus favorable (...). » Les remarques d'Aby Warburg nous paraissent particulièrement pertinentes : il voit dans ces portraits l'expression d'une relation religieuse personnelle entre les modèles de ces portraits et les saints personnages de l'action.

« (...) Le naturalisme de Ghirlandaio et l'usage qu'il fait des portraits - qui, par comparaison avec la narration dépouillée de Giotto, pourraient être sentis comme une intrusion dans la légende franciscaine - sont en fait les véhicules parfaitement appropriés de la gratitude personnelle du donateur. Sachant que Francesco [Sassetti] se croit obligé par serment, non pas seulement par un vague sentiment de loyauté religieuse envers son saint patron, mais par une expérience entièrement personnelle, de manifester sa reconnaissance à son *avvocato particolare*, on commence à comprendre pourquoi les portraits des

Sassetti et de leurs amis se pressent avec si peu de modestie et en si grand nombre sur la scène de la *Confirmation de la règle de saint François*, ou du *Miracle de la réanimation de saint François*. Ils sont là pour se recommander à la protection du saint. Pour ceux dont la sensibilité, en ce qui concerne la Renaissance, est purement artistique [...], une dévotion aussi ostentatoire peut sembler inacceptable ; mais pour les Florentins de ce temps-là, habitués à contempler avec respect les personnages de cire de Santissima Annunziata dans leurs plus beaux atours, cela ne pouvait apparaître, en aucune façon, comme excessif ou profane (...). (Cadogan, 2002 : 88 et 90)



Ghirlandaio, *L'annonce de l'ange à Zacharie*,
Chapelle Tornabuoni, Santa Maria Novella,
Florence, 1486-1490

Ici aussi, les portraits s'imposent jusqu'au point d'occuper la majeure partie de la composition, reléguant la scène religieuse au second plan. On a dénombré 21 portraits sur cette fresque : surtout des membres de la famille Tornabuoni (commanditaires de la décoration de cette chapelle), mais également de certaines autres branches voisines, le fils Sassetti, un Médicis, des philosophes et autres savants...

« De même que la chapelle Sassetti assimilait Florence à la Nouvelle Rome, la chapelle Tornabuoni évoque une Cité de Dieu idéalisée (...). Cette scène, qui met en images les espoirs de Giovanni pour sa famille, en ce monde et dans l'autre, en même temps que la prospérité et la grandeur de sa cité, est considérée à juste titre comme l'apogée de l'optimisme et de l'ambition qui caractérisent le quattrocento florentin. » (Cadogan, 2002 : 242)

La même évolution est clairement repérable dans la peinture des retables de Provence entre 1440 et 1530 (<http://www2.culture.gouv.fr/culture/retables/html/intro.html> – consulté le 17 janvier 2020) : voir l'image déjà présentée dans le chapitre précédent.

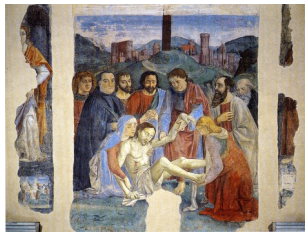
A compter de cette époque, les historiens supposent des portraits dans quantité de scènes peintes, sans en avoir la certitude. Ce fut même une véritable vogue au XIX^e siècle que de rechercher les portraits dans les scènes religieuses dans un souci de rétablir la vérité historique des figures représentées.

« Auquel d'entre nous n'est-il pas arrivé, écrivait Robert de la Sizeranne en 1913, tandis qu'il regardait les peintures d'un musée ou les fresques d'une vieille église, d'apercevoir parmi les têtes impersonnelles de saints, d'anges, de Dieux, de nymphes ou de satyres, de spectateurs ou de bourreaux, une figure dont il s'est dit : 'C'est un portrait !' Pourquoi ? Il n'aurait su le dire, mais la chose ne faisait pour lui aucun doute. C'est qu'il avait reconnu, dans cette figure, des caractères tellement individuels, à ce point particuliers et, par là, si vivants, qu'il lui paraissait impossible que le peintre ait pu les tirer de son imagination, mais certain qu'il les avait pris 'd'après le vif', comme on disait autrefois. » (1914 : I) Et d'ajouter que, très souvent, l'intuition en reste là car les données manquent pour identifier le personnage : « Pour les uns, on ne saurait dire leur nom ; pour les autres dont on peut dire le nom, le nom ne dit rien. (...) Il y a, ainsi, par le monde, beaucoup de figures célèbres et dont on ne sait rien. » (*Ibidem* : II)

Selon Enrico Castelnuovo, c'est à Avignon, nouvelle cour papale, qu'aurait été initiée cette tendance à inclure des portraits dans les scènes religieuses :

« Dans les fresques ornant les chapelles du palais des Papes, comme dans celle de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, [Simone Martini] prodigue une attention spéciale aux physionomies de certains spectateurs des scènes sacrées. La diversité des visages, le caractère très particulier de certains personnages, l'impossibilité de les réduire à la typologie traditionnelle et le contraste qu'ils présentent, à l'intérieur de la même scène, avec d'autres, traités en revanche selon les stéréotypes habituels, incitent à penser que l'artiste a voulu introduire ici ou là de véritables portraits. » (1993 : 18)

Les fresques de Ghirlandaio, elles, ont été bien documentées, de leur temps et depuis, si bien que la plupart des personnages qui y figurent sont connus nominativement. Mais pas tous. Ainsi, dans la *Pietà* peinte vers 1470 dans la chapelle Vespucci à Ognissanti, on voit apparaître un individu manifestement profane et contemporain, dont on ne sait pourtant rien : Ghirlandaio l'aurait substitué à la dernière minute à une possible figure de saint Jean-Baptiste, probablement à la demande du commanditaire.



Ghirlandaio, *Pietà*, vers 1470 :
il s'agit du personnage vêtu de noir
qui regarde le spectateur,
à gauche de la scène

Les exemples sont nombreux de fresques de cette époque peuplées de personnages historiques plus ou moins reconnaissables, certains représentés, comme chez Ghirlandaio, à la lisière d'une scène religieuse, d'autres prêtant leur visage aux acteurs du drame peint, comme sur la célèbre *Adoration des Mages* peinte par Boticelli vers 1476.



Boticelli, *L'Adoration des Mages*, vers 1476

Le caractère composite de ces compositions picturales, empruntant à des conventions iconographiques propres à la peinture religieuse et simultanément à des impératifs de figuration dictés par le régime des commandes, a conduit les spécialistes de l'art de cette transition entre le Moyen Âge et la Renaissance à rechercher des portraits dans des peintures plus anciennes qui n'en faisaient pas mention. Ainsi s'interroge-t-on sur les six personnages qui figurent dans l'encadrement de la fresque *Le banquet d'Hérode* peinte par Giotto dans la chapelle Peruzzi vers 1320 :



Giotto, *Le festin d'Hérode*, vers 1320

Selon Enrico Castelnuovo, le fait que Giotto ait peint six personnages physiquement différents signale à tout le moins une « volonté caractérisante », sinon une intention attestée d'inclure des portraits dans la scène biblique. On sait que certains donateurs ont été peints de manière réaliste dès le début du XIV^e siècle. Mais, dans le même temps, le fameux portrait de Dante par Giotto brosserait la fiction d'un portrait sur le vif. En réalité, aucun portrait isolé de Giotto n'a été conservé, pas même celui d'un pape qu'il était allé peindre en Avignon (cf. colloque EHESS, 2004 : *Les portraits individuels de Giotto*).

Nous touchons ici aux limites de cette première affirmation du portrait dans le contexte obligé de la peinture religieuse. Tant que les figures représentées demeurent incluses dans des compositions entièrement conçues selon les règles du dogme et de l'iconographie religieuse, leur autonomie reste relative. Certes, leur présence est manifeste, elle est faite pour être remarquée. Mais elles ne parviennent pas à s'affirmer en tant que portraits autonomes. La prééminence qu'elles manifestent reste soumise à celle, combien plus écrasante, des figures sacrées. Le donateur s'affiche, mais toujours sous la tutelle de Dieu. Il se montre, mais dans l'adoration de ce principe supérieur. Dans ce contexte, il ne saurait devenir la figure centrale. C'est pourquoi plusieurs historiens datent la naissance véritable du portrait des premières effigies peintes sur toile car seules celles-ci ont été conçues et réalisées de façon à leur assurer une mobilité physique qui les affranchissait de tout contexte rituel. La toile transportable devint un bien appropriable par l'individu, appréciable à sa guise et, à la limite, par lui seul. Peintes de la sorte, les effigies devinrent des portraits, au sens moderne du terme, des portraits « libres », pour reprendre le qualificatif choisi par Pierre Francastel, « (...) et quand je dis " libre " je l'entends dans le double sens de l'objet amovible et du droit de l'individu à se présenter, sans autre but que de se montrer soi-même. » (Francastel, 1969 : 66)

Une première étape vers l'autonomie du portrait avait déjà été atteinte avec le livre :

« Par rapport au donateur d'un décor mural, le donateur du manuscrit fait un pas vers le portrait individuel indépendant : il est seul sur sa page, alors que l'autre fait partie d'une composition à figures multiples. » (*Ibidem* : 63)

De très nombreux portraits en dédicace furent ainsi réalisés, ressemblants ou pas, qui fonctionnaient comme une marque d'appropriation de l'ouvrage. Lorsque ce dernier était uniquement destiné à un usage privé, le portrait n'était vu que par celui qu'il représentait. Portrait privé sur un support privé : on est loin ici des effigies intégrées à des fresques religieuses, même si le personnage figuré en ouverture d'un manuscrit est le plus souvent représenté en prière et que les ouvrages concernés sont presque tous de nature religieuse (bible, livre d'heures...).

Toujours à la faveur de la relative liberté privée ouverte par l'économie spécifique des livres, on vit apparaître, puis s'affirmer un désir d'individualisation chez les artisans qui copiaient et

enluminaient ces ouvrages. A propos du moine Eadwine, scribe et enlumineur travaillant sur le manuscrit du Psautier dit de Cambridge, vers 1150, Francastel écrit :

« L'artiste cherchant à sortir de l'anonymat où le noyait jusque-là la société est mu par la même impulsion que son modèle qui se fait faire un portrait. » (*Ibidem* : 63)



« Portrait » du moine Eadwine,
vers 1155-1160,
Bibliothèque du Trinity College, Cambridge

Cet essor de l'autoportrait dans les manuscrits du Moyen-Age est développé par Pascal Bonafoux. Le premier exemple qu'il cite est celui d'un manuscrit de 1160-1170, *Le Jardin des Délices*, copié et enluminé sous la direction de la religieuse Herrade de Landsberg, qui s'y fit représenter :

« Ce dessin d'une nonne voilée n'est portrait que parce qu'il est, sans incertitude, nommé. » (1984 : 18). Plus généralement : « Nonnes voilées, moine tonsuré ne sont portraits que, parce que voisins du nom par lequel l'œuvre est signée, ils *contresignent*. Il n'y a de portrait que nommé. Et le portrait réclame la gloire, et la réclame pour l'éternité. » (*Ibidem* : 19).

Cette affirmation de soi par le biais d'une image pas forcément ressemblante, mais nominative, assimile d'emblée le portrait à la renommée qui, au sens propre, redouble le nom et le pare de prestige. A ces portraits symboliques succédèrent bientôt des portraits ressemblants qui nous révèlent l'aspect physique des artistes auteurs des miniatures.

Les portraits de chevalet

On considère généralement que le premier portrait libre qui nous soit parvenu est celui du roi Jean le Bon, peint en 1360.



Il ne nous montre pas le souverain en majesté, mais nous détaille son visage comme celui d'un simple individu. C'est en outre une peinture sur toile, de petit format (47 cm x 59 cm), c'est-à-dire une œuvre facile à déplacer, à la différence des sculptures mortuaires ou des fresques peintes directement sur les murs des chapelles ou des palais. Aujourd'hui, ce portrait fonctionne tellement comme un jalon majeur de l'histoire de la peinture occidentale qu'il ne semble pas avoir suscité beaucoup d'interrogations sur ce qui en avait motivé la production. Pourquoi en effet le roi de France se serait-il fait représenter d'une manière aussi pauvre, sans le moindre insigne de son statut

royal ? Pourquoi un simple profil réduit au visage ? Quel intérêt pouvait-il y avoir à nous montrer ce monarque dans la littéralité de ses traits physiques et pour quel usage ? En outre, ce portrait est précoce si on tient compte du fait que l'essor des premiers portraits de chevalet date des années 1420-1430. Je n'ai pas trouvé de réponses à ces questions. Je note toutefois qu'à l'époque où ce portrait fut peint, Jean le Bon était prisonnier des Anglais, à la suite d'une bataille perdue près de Poitiers en 1356. Cette effigie en simple mortel n'aurait-elle pas été imposée par ses geôliers, comme une sorte de portrait infamant, de même qu'ils n'acceptèrent de le libérer qu'à des conditions extrêmement dures pour le royaume de France. Un portrait humiliant destiné à être montré en France : telle pourrait être l'origine de cette peinture exceptionnelle pour l'époque.

Par la suite, les premiers portraits de chevalet essaimèrent de Paris vers Florence aux alentours de 1425 et vers Bruges vers 1430. Voici trois de ces premiers portraits :



Louis II d'Anjou, 1415 :
de profil lui aussi,
mais la richesse de son costume
suffit à manifester son statut royal
(il était roi de Sicile)



Portrait d'inconnu,
attribué au Florentin Masaccio,
1423-1425 :
également de profil,
avec de riches vêtements



Jan Van Eyck,
Portrait d'homme au turban rouge,
1433,
dans lequel certains historiens d'art
voient un autoportrait