



**HAL**  
open science

# Figuration et figurabilité dans le Portrait de Savonarole par Fra Bartolomeo

Jean-Marc Rivière

► **To cite this version:**

Jean-Marc Rivière. Figuration et figurabilité dans le Portrait de Savonarole par Fra Bartolomeo. La Vérité d'une vie. Études sur la véridiction en biographie, 2019. hal-02476397

**HAL Id: hal-02476397**

**<https://hal.science/hal-02476397>**

Submitted on 18 Feb 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.

# La Vérité d'une vie

Études sur la véridiction  
en biographie

Textes réunis par Joanny Moulin,  
Nguyễn Phương Ngọc et Yannick Gouchan



HONORÉ CHAMPION  
PARIS

## CHAPITRE XXI

### FIGURATION ET FIGURABILITÉ DANS LE PORTRAIT DE SAVONAROLE PAR FRA BARTOLOMEO

Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Swann déclare au sujet de Madame Blatin: «Quelle horreur! Elle n'a pour elle que de ressembler tellement à Savonarole. C'est exactement le portrait de Savonarole par Fra Bartolomeo». Cette saillie se clôt sur ce commentaire :

Cette manie qu'avait Swann de trouver ainsi des ressemblances dans la peinture était défendable, car même ce que nous appelons l'expression individuelle est – comme on s'en rend compte avec tant de tristesse quand on aime et qu'on voudrait croire à la réalité unique de l'individu –, quelque chose de général, et a pu se rencontrer à différentes époques.<sup>1</sup>

Ainsi le portrait de Savonarole, réalisé au tournant du *Quattrocento*, trouve-t-il chez Proust une résonance particulière, alors même que le tableau n'a intégré les collections du musée de San Marco qu'en 1866, après plusieurs siècles d'errance et d'oubli entre des mains privées, et n'y est resté que douze ans avant que son propriétaire ne décide de le récupérer<sup>2</sup>. Ce constat suscite deux remarques préliminaires. En premier lieu, il est intéressant d'observer que ce portrait a acquis, en un temps d'exposition publique très réduit, une renommée particulière, au point de devenir ce qu'il est encore aujourd'hui: l'image iconique de Savonarole, qu'on ne visualise pas autrement que comme Fra Bartolomeo l'a figuré. Nous avons donc là un exemple paradigmatique de ce que Hans Belting nomme la *Bildgenese* du corps, c'est-à-dire son

---

<sup>1</sup> Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1919, p. 134.

<sup>2</sup> Intégré une première fois aux collections de San Marco en 1866, le portrait a été récupéré en 1878 par son propriétaire d'alors, Ermolao Rubieri, pour définitivement regagner San Marco en 1926. Sur l'historique du parcours du tableau, voir Ludovica Sebgondi, *Iconografia di Girolamo Savonarola 1495-1998*, Florence, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2004, p. 5-8.

« auto-iconisation » en relation avec le processus temporel au sein duquel elle est insérée<sup>3</sup>.

Il est en outre remarquable d'observer que Proust pose comme postulat le fait que le portrait de Fra Bartolomeo est une représentation physiologique fidèle du Dominicain, ouvrant sur un double prédicat proche du sophisme : le portrait est Savonarole (ou du moins sa représentation mimétique) et, de ce fait, Mme Blatin, qui ressemble à la figuration picturale du Dominicain, présente des points communs physiologiques avec ce dernier. Se pose dès lors la question de la ressemblance qu'un portrait – ici pictural, mais on peut élargir notre discours, en des termes conceptuellement proches, aux formes littéraires et historiographiques – peut avoir avec l'individu qui l'a inspiré et, au-delà, celle du lien, plus ou moins distendu, qu'engendre cette concordance avec la réalité historique, et notamment avec la vérité biographique.

Intéressons-nous tout d'abord à l'artefact matériel auquel Proust fait référence. Selon la catégorisation en vigueur dans le champ des arts figuratifs, il s'agit là d'un portrait individuel et autonome, réalisé à la peinture à l'huile sur un panneau de bois d'assez grand format (53x37,5 cm) pour ce genre pictural<sup>4</sup>. Le Dominicain y est représenté de profil sur un fond neutre, selon une composition qui, comme nous le verrons par la suite, dénote tant avec le style de Fra Bartolomeo qu'avec les canons esthétiques de l'époque. Sa figure occupe presque toute la surface du plan, à l'exception du parapet peint au premier plan, qui porte l'inscription « *Hieronymi Ferrariensis A Deo / Missi Prophetæ Effigies* ». Notons d'ores et déjà que, si tel est l'aspect qu'avait ce portrait lorsqu'il a été réalisé, ce n'est pas celui qu'il a eu durant la plus grande partie de son histoire puisque, à une date indéterminée (mais sans doute, pour les raisons que nous détaillerons par la suite, proche de la réalisation de l'œuvre), l'inscription a été recouverte d'un repeint semblable au fond et n'a été remise à jour qu'à l'occasion d'une restauration en 1855.

<sup>3</sup> Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 11.

<sup>4</sup> Ainsi que le fait remarquer Franz Zöllner, seuls des portraits d'hommes d'État, tels que celui de Galeazzo Sforza (65x42 cm) peint par Piero del Pollaiuolo et conservé aux Offices, ou des œuvres aux caractéristiques exceptionnelles, à l'image du double portrait du Metropolitan Museum of Art peint par Filippo Lippi (64,1x41,9 cm), atteignaient traditionnellement de telles dimensions, dans Franz Zöllner, « Botticelli portraitiste : réflexions sur l'histoire du portrait en tant que genre artistique », dans *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, éd. D. Olariu, Berne, Peter Lang, 2009, p. 256.

En ce qui concerne la datation du tableau, les hypothèses formulées par les commentateurs sont les suivantes : il est postérieur à la mise en chantier de la fresque du *Jugement dernier*, première œuvre d'importance qui est commandée à Fra Bartolomeo<sup>5</sup> et que celui-ci laisse inachevée au moment d'entamer son noviciat à Prato le 26 juillet 1500 ; il a été réalisé entre l'exécution de Savonarole, le 23 mai 1498<sup>6</sup>, et le mois de mars 1502, durant lequel le prieur de San Marco, Vincenzo Bandello, publie deux décrets interdisant notamment, au sein de sa Congrégation, toute assimilation de Savonarole à un prophète<sup>7</sup>. Par ailleurs, ce tableau ne figure pas parmi les œuvres recensées par Bartolomeo Cavalcanti, *sindaco* du monastère, lors du récolement du 3 décembre 1516<sup>8</sup>. Ce faisceau indiciel tend à prouver que la date de réalisation du portrait est antérieure à l'entrée de Fra Bartolomeo à San Marco<sup>9</sup>, qu'Alessio Assonitis situe entre le 9 septembre 1503 et le 18 avril 1504<sup>10</sup>. Ludovica Sebregondi précise pour sa part que « la tonalité de l'inscription, qui présente Savonarole comme un prophète envoyé par Dieu, ainsi que le caractère funéraire de l'œuvre, induisent à faire l'hypothèse d'une date de réalisation postérieure à sa mort, mais très proche des événements dramatiques du printemps 1498 »<sup>11</sup>. Il apparaît donc probable que ce

<sup>5</sup> Cette fresque lui est commandée, en vertu d'un contrat daté du 8 janvier 1499, par Gerozzo Dini, le léprologue de l'hôpital Santa Maria Nuova, qui désirait qu'elle fût placée au-dessus de la tombe de sa mère dans le cloître des Ossements.

<sup>6</sup> Sur la mise en accusation de Savonarole et le processus qui mène à son exécution, voir Jean-Louis Fournel, « Le procès de Savonarole : manipulation et bilan », dans *Savonarole : enjeux, débats, questions*, éd. A. Fontes, J. L. Fournel et M. Plaisance, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 223-242.

<sup>7</sup> Le décret du 10 mars 1502 interdit ainsi aux membres de la Congrégation qu'ils « dicant, quod frater Hieronymus fuerit iniuste damnatus ; vel quod fuerit propheta, vel martyr, vel sanctus, vel quod faciat vel fecerit miracula », cité dans Ludovica Sebregondi, *Iconografia...*, op. cit., note 2, p. 89. Par ailleurs, les témoignages contemporains s'accordent sur le fait qu'il a abandonné les pinceaux entre le début de son noviciat et 1504 : ceci accredit l'idée que la réalisation du portrait est antérieure à l'été 1500. Voir à ce propos Ronald M. Steinberg, *Fra Girolamo Savonarola, Florentine Art & Renaissance Historiography*, Athens, Ohio University Press, 1977, p. 34.

<sup>8</sup> Voir Alessio Assonitis, « Fra Bartolomeo della Porta : Patronage and Clientelism at San Marco in the Early Cinquecento », dans *Memorie domenicane*, n.s., n° 42 (2011), p. 433.

<sup>9</sup> Voir Serena Padovani, éd., *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, Venise, Marsilio Editori, 1996, p. 283.

<sup>10</sup> Alessio Assonitis, *Art and Savonarolism in Florence and Rome*, Thèse de doctorat, Columbia University, 2003, p. 125. Sur la biographie de Fra Bartolomeo (1472-1517), voir Chris Fischer, *Fra Bartolommeo et son atelier. Dessins et peintures des collections françaises*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1994, p. 17-20.

<sup>11</sup> Ludovica Sebregondi, *Iconografia...*, op. cit., p. 8.

portrait, posthume, mais immédiatement consécutif au décès de son modèle, date des années 1499-1500.

Cette contiguïté temporelle est fondamentale pour notre discours, car au-delà de la question de la réalité d'une « École de San Marco » dont l'homogénéité artistique et idéologique reste à démontrer, Fra Bartolomeo est le seul artiste dont les liens personnels directs avec Savonarole soient historiquement avérés<sup>12</sup>. Alors qu'il se nomme encore Baccio della Porta, il se rend en effet régulièrement dans la cathédrale de Santa Maria del Fiore pour écouter ses sermons, allant même, comme l'indique Vasari dans la *Vie* qu'il lui consacre, jusqu'à brûler ses dessins de nus sur l'un des bûchers des vanités organisés par Savonarole<sup>13</sup>. Cette proximité se reflète sur le plan artistique, puisque certaines œuvres de jeunesse de Fra Bartolomeo font écho, par leurs motifs, à la prédication savonarolienne<sup>14</sup>. Ainsi Ludovica Sebregondi est-elle convaincue que, « étant donné les rapports étroits entre Baccio della Porta [...] et Savonarole, les traits du visage de ce portrait sont probablement fidèles à la réalité et se basent peut-être sur des esquisses et des notes visuelles prises lorsque frère Girolamo était encore en vie »<sup>15</sup>. De fait, si l'on compare cette représentation picturale aux descriptions contemporaines de ce dernier<sup>16</sup>, la concordance est parfaite, à l'exception des yeux, que certains témoins ont vus bleus<sup>17</sup>.

---

<sup>12</sup> Ronald M. Steinberg a ainsi démontré que la relation entre Savonarole et Botticelli, souvent posée comme un présupposé évident (encore récemment, par exemple, par Michel Feuillet dans son ouvrage intitulé *Botticelli et Savonarole. L'humanisme à l'épreuve du feu*), est une recreation historiographique née à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment dans les œuvres de Wilhelm Heindrich Wackenroder (*Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders*), Friedrich von Schlegel (*The Aesthetic and Miscellaneous Works*) et surtout Alexis-François Rio (*De la poésie chrétienne*). Voir Ronald M. Steinberg, *Fra Girolamo Savonarola...*, *op. cit.*, p. 24-30.

<sup>13</sup> Giorgio Vasari, *Vies des artistes*, Paris, Grasset, vol. 1, 2007, p. 213-214. Vasari ajoute qu'il faisait partie des *piagnoni* qui défendent le Dominicain durant l'assaut du couvent, le 8 avril 1498, mais cette hypothèse semble être une extrapolation, comme le signale Alessio Assonitis, *Art and Savonarolism...*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>14</sup> Voir Chris Fischer, *Fra Bartolommeo...*, *op. cit.*, p. 29-32, ainsi qu'Alessio Assonitis, « Fra Bartolomeo della Porta... », *op. cit.*, p. 443.

<sup>15</sup> Ludovica Sebregondi, « La fortuna iconografica di Savonarola in Europa », dans *La figura de Jerónimo Savonarola O.P. y su influencia en España y Europa*, éd. D. Weinstein, J. Benavent et I. Rodriguez, Florence, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2004, p. 53-54.

<sup>16</sup> Voir Giovanfrancesco Pico della Mirandola, *Vita di Hieronimo Savonarola (Volgarizzamento anonimo)*, Florence, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 1998, p. 8.

<sup>17</sup> Voir Ludovica Sebregondi, *Iconografia...*, *op. cit.*, p. LXXIV.

La finalité première de cette représentation est donc mémorielle : le commanditaire a fait appel à l'artiste qui était le plus proche de Savonarole, afin qu'il fixe ses traits avec la plus grande fidélité possible sur le plan de la caractérisation morphologique. Dans ce schéma d'analyse, la performativité du portrait repose, en première instance, sur la garantie de sa ressemblance avec son modèle qu'apporte le pinceau de Fra Bartolomeo<sup>18</sup> – de sa vérité physiologique, donc. Ce désir de conserver la trace matérielle des linéaments de Savonarole ne peut toutefois s'expliquer seulement par un désir individuel de remémoration. Il renvoie en effet à une tradition issue de la pensée scolastique qui, dans le cadre de la réévaluation du corps mort et de son interprétation comme expression de l'accomplissement spirituel, voit dans la préservation de l'intégrité corporelle, notamment du visage, le signe de la perfection intérieure d'un individu<sup>19</sup>. Ceci se traduit, à partir de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, par l'exposition du cadavre embaumé des personnages de haut rang (souverains et membres du haut clergé), puis par la réalisation d'un masque mortuaire qui préserve, en la figeant, la physionomie du défunt<sup>20</sup>. Cette tradition de l'empreinte faciale *post-mortem* s'étend, dans la Toscane de la fin de la période communale, à des individus dont on reconnaît la sainteté, mais aussi à ceux qui, dans le cadre de la vie civique, se sont illustrés par leurs exceptionnelles qualités<sup>21</sup>. L'exposition du cadavre, dont on montre, en exhibant son visage et l'extrémité de ses membres, qu'il ne décompose pas, est notamment primordiale dans la démonstration de la sainteté des hommes d'Église. Ainsi le corps de saint Bernardin de Sienne, mort en 1444, reste-t-il exposé vingt-six jours durant, sans qu'aucune dégradation apparente ne

---

<sup>18</sup> Hans Belting a rappelé combien est prégnant dans les arts figuratifs, et notamment en peinture, le lien entre le concept de ressemblance et le motif sur lequel se fonde l'image religieuse médiévale, à savoir la Véronique, in Hans Belting, *Faces. Une histoire du visage*, Paris, Gallimard, 2017, p. 180.

<sup>19</sup> Voir Dominic Olariu, « Réflexion sur l'avènement du portrait avant le XV<sup>e</sup> siècle », dans *Le portrait individuel...*, *op. cit.*, p. 83-101, ainsi que, du même, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIII<sup>e</sup> siècle*, Berne, Peter Lang, 2014, p. 338-353.

<sup>20</sup> Dominic Olariu note à ce propos : « Le masque mortuaire atteste bien le désir de créer des artefacts mimétiques. Si la littérature et l'embaumement expriment déjà un net intérêt pour la ressemblance de l'aspect physique des individus, le moulage facial représente la matérialisation de cet intérêt dans un artefact qui n'est plus la matière naturelle d'origine », *ibid.*, p. 213.

<sup>21</sup> Ainsy réalise-t-on un masque mortuaire de saint Bernardin de Sienne (mort en 1444) et de Filippo Brunelleschi (mort en 1446). Voir à ce sujet Jane Schuyler, « Death Masks in Quattrocento Florence », dans *Notes in the History of Art*, Vol. 5, No. 4 (Summer 1986), p. 1-6.

viennne troubler la possibilité d'une reconnaissance physiionomique : c'est bien la preuve qu'il est mort « en odeur de sainteté ».

On touche là ce qui, pour les partisans de Savonarole, devient un nœud problématique majeur dès l'instant où celui-ci, au terme d'un procès expéditif, est exécuté par le feu. Soucieux non seulement de mettre un terme au culte de la personnalité qui s'est développé autour du charismatique Dominicain, mais aussi de rétablir au plus vite l'unité de la cité en annihilant son influence politique, ses adversaires choisissent en effet de détruire toute trace matérielle — et en premier lieu corporelle — de son passage terrestre : ainsi, ses cendres sont-elles soigneusement recueillies sur le bûcher et jetées dans l'Arno. La possibilité de fonder la sainteté et/ou la dignité civique de Savonarole sur la préservation de son apparence physiionomique se révèle donc impossible, tout comme l'est ce travail mémoriel que permet la conservation d'un masque mortuaire ou, à défaut, le recueil de reliques<sup>22</sup>. Le portrait réalisé par Fra Bartolomeo a donc une fonction substitutive et vient pallier ce manque, comme le montre le choix du terme latin *effigies* dans l'inscription placée sur le parapet. C'est en effet ce même terme qu'utilise Poggio Bracciolini quand, à l'occasion des funérailles de l'humaniste Coluccio Salutati, en 1406, il demande dans une lettre à Leonardo Bruni si « *sui effigiem expressisti* », c'est-à-dire s'il a fait réaliser un masque mortuaire du défunt<sup>23</sup>. On observe cependant une oscillation sémantique autour de ce terme, puisqu'il en vient à désigner, sur les portraits des humanistes de l'aire germanique (tel que celui d'Érasme réalisé en 1526 par Dürer), tantôt le corps lui-même, tantôt un portrait de ce corps<sup>24</sup>. Fra Bartolomeo n'a pas encore atteint ce point d'aboutissement, qui ouvre sur une conception du corps comme double mortel et visible du moi. Il n'en demeure pas moins qu'il nous donne à voir, pour le dire comme Hans Belting, « la présence d'une absence »<sup>25</sup>, un portrait du corps de Savonarole qui a pour fonction de se substituer à lui en tant que signe visible de son individualité.

---

<sup>22</sup> Ses partisans tentent ainsi de récupérer des fragments de son corps après son exécution, sur le bûcher et au moment du transfert des cendres vers l'Arno, comme le raconte Giovanfrancesco Pico della Mirandola, in *La vita del Beato Ieronimo Savonarola. Scritta da un anonimo del sec. XVI e già attribuita a fra Pacifico Burlamacchi*, Florence, Leo S. Olschki, 1937, p. 185-189. Voir également à ce propos Giovanna Rasario, « Sulle tracce del Savonarola nel Museo di San Marco: dalle reliquie alle immagini simboliche », dans *Una città e il suo profeta. Firenze di fronte al Savonarola*, éd. G. C. Garfagnini, Florence, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2001, p. 65-80.

<sup>23</sup> Voir Dominic Olariu, *La genèse...*, *op. cit.*, note 587, p. 252.

<sup>24</sup> Voir Hans Belting, *Pour une anthropologie...*, *op. cit.*, p. 132-133.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 12.



C'est bien en vertu de cette fonction substitutive que l'on peut expliquer les choix picturaux pour le moins surprenants que fait ici Fra Bartolomeo<sup>26</sup>. Ainsi, non seulement la représentation de profil est-elle tout à fait atypique dans sa production<sup>27</sup>, mais elle ne correspond pas non plus aux normes canoniques du portrait en vigueur en Italie à la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Si l'apogée du portrait de profil correspond aux années 1450-1475<sup>28</sup>, les artistes du dernier quart du siècle optent en effet, sous l'influence flamande, pour la représentation de trois quarts. En dirigeant le regard du modèle vers le spectateur, celle-ci crée une interaction visuelle, qui engendre un effet d'adresse inédit jusque-là. La figuration archaïsante retenue par Fra Bartolomeo ne doit toutefois rien à une méconnaissance générique de sa part, car, comme l'a montré Everett Fahy, la peinture de Hans Memling, par exemple, lui est bien connue et influe sur son œuvre de jeunesse<sup>29</sup>. Sans doute, dans la justification de la vue de profil, faut-il envisager le fait que celle-ci est archétypale de la figuration *ante mortem* de Savonarole. C'est en effet ainsi qu'il apparaît sur une médaille réalisée entre 1493 et 1498 par Niccolò Spinelli et sur le frontispice de deux ouvrages imprimés à Florence en 1496, le *Compendio di Revelatione* et le *Libro della Semplicità della Vita Christiana*<sup>30</sup>. En outre, comme le note Andreas Beyer,

La grande popularité du portrait de profil au xv<sup>e</sup> siècle tient certes au regain d'intérêt pour l'art des monnaies et des médailles. Mais elle doit aussi beaucoup à la facilité et à la justesse de ce mode de représentation pour saisir les traits marquants d'un visage : le front, le menton, le nez. [...] La vue de profil est celle qui se conforme le mieux au primat du

<sup>26</sup> On ne dispose, étonnamment, d'aucun document préparatoire de Fra Bartolomeo pour ce portrait, alors qu'il est l'artiste de la Renaissance dont on a conservé le plus grand nombre de dessins. Voir à ce propos Chris Fischer (éd.), *Disegni di Fra Bartolommeo e della sua scuola*, Firenze, Leo S. Olschki, 1986, p. 11-12, ainsi qu'Alessio Assonitis, « Fra Bartolomeo della Porta... », *op. cit.*, p. 433-434.

<sup>27</sup> Si l'on considère les dessins de jeunesse de Fra Bartolomeo, seuls deux d'entre eux montrent des personnages vus de strict profil, comme le souligne Chris Fischer, in *Fra Bartolommeo, Master Draughtsman of the High Renaissance. A selection from the Rotterdam Album and Landscape Drawings from various Collections*, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1990, p. 72-73.

<sup>28</sup> Voir Jean Lipman, « The Florentine Profile Portrait in the Quattrocento », dans *The Art Bulletin*, vol. 18, n° 1 (mars 1936), p. 64-97.

<sup>29</sup> Voir Everett Fahy, « The Earliest Works of Fra Bartolommeo », dans *The Art Bulletin*, vol. 51, n° 2 (Jun., 1969), p. 147-148.

<sup>30</sup> Voir Ludovica Sebgondi, « Iconografia savonaroliana : prime indagini su ritratti veri, presunti, idealizzati », dans *Studi savonaroliani. Verso il V Centenario*, éd. G. C. Garfagnini, Florence, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 1996, p. 149-151.

dessin, c'est-à-dire le contour, tant valorisé par la théorie de l'art aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Il permet de donner du modèle l'image la plus avantageuse, sinon la plus flatteuse, et demeure jusqu'en plein XVI<sup>e</sup> siècle le mode de représentation privilégié du portrait féminin. Enfin il faut rappeler que le visage de profil est aussi un symbole de vertu.<sup>31</sup>

Le profil est donc l'angle de vue selon lequel la physionomie du modèle est le plus aisément reconnaissable : c'est donc celle qui fonde le mieux la ressemblance, socle conceptuel de la valorisation des qualités individuelles dans l'espace social. S'ajoute à cela le caractère funèbre et commémoratif que semble avoir ce mode de représentation à Florence à la fin du siècle, sans doute sous l'influence des bas-reliefs antiques<sup>32</sup>. Ainsi, sur un diptyque daté de 1495 aujourd'hui conservé au Rijksmuseum, Piero di Cosimo représente-t-il de trois quarts son contemporain Giuliano da Sangallo, bien vivant au moment de la réalisation de l'œuvre, tandis que Francesco Giamberti, mort en 1480, est figuré de profil<sup>33</sup>.

La portée de la latéralité se trouve accentuée par les choix techniques de Fra Bartolomeo, et notamment par son utilisation de la lumière. Tandis que, depuis Van Eyck, celle-ci sert usuellement à dessiner la volumétrie du corps dans l'espace en distinguant les qualités et les couleurs des plans, elle a ici un résultat inverse : éclairé par une puissante source lumineuse extérieure au cadre, le visage de Savonarole, comme écrasé par l'intensité de ce flux lumineux, manque de plasticité et de relief. De même, le drapé de sa tunique, loin de la maîtrise habituelle de Fra Bartolomeo dans ce domaine<sup>34</sup>, est esquissé à larges traits, ce qui concourt à en effacer le modelé. Sa capuche, figurée au moyen d'un à-plat noir grossier, semble quant à elle se dissoudre dans le fond. Cette sobriété

<sup>31</sup> Andreas Beyer, *L'art du portrait*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2003, p. 65. Sur la perpétuation du profil dans le portrait féminin, voir Paola Tinagli, *Women in Italian Renaissance. Art, Gender, Representation, Identity*, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 47-83.

<sup>32</sup> La présence d'un parapet, dont le prototype remonte au *Timothée* de Van Eyck, accentue cet aspect funéraire. Voir à ce propos Hans Belting, *Miroir du monde. L'invention du tableau dans les Pays-Bas*, Paris, Hazan, 2014, p. 64 et Norbert Schneider, « Aequalitas. Contribution à l'art du portrait chez Jan van Eyck », dans *Le portrait individuel...*, *op. cit.*, p. 192.

<sup>33</sup> Voir John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 37.

<sup>34</sup> Il n'est qu'à observer, pour s'en convaincre, l'étude pour l'archange Gabriel de l'*Annonciation* de la cathédrale de Volterra, datée de 1497, reproduite in Chris Fischer (éd.), *Disegni di Fra Bartolommeo...*, *op. cit.*, p. 41.

technique peut être lue, en première analyse, comme une mise en application de la pratique artistique telle que veut la réguler Savonarole dans ses sermons, notamment ceux du 1<sup>er</sup> novembre 1494 et du 5 mars 1496<sup>35</sup> : il y condamne la *superfluità*, c'est-à-dire l'artifice qui, troublant la perception visuelle, empêche de distinguer Dieu derrière l'image<sup>36</sup>, et y défend une conception artistique fondée sur la simplicité dans la représentation des figures religieuses.

Au-delà de cette adéquation avec les préceptes savonaroliens, la bidimensionnalité à l'œuvre dans ce tableau est intéressante en ce qu'elle se fonde sur une négation volontaire de la profondeur perspective. Cette dernière est perceptible seulement sur le rebord du parapet, où elle est toutefois réduite à son expression technique minimale. Il y a, à la source de cette recherche de planéité, un refus de tout artifice illusionniste : Fra Bartolomeo va à l'encontre de la conception albertine<sup>37</sup>, selon laquelle le tableau serait une fenêtre qui, comme l'écrit Hans Belting, « s'ouvre sur un espace où la lumière tombe sur le corps, en ramenant ainsi à une formule probante l'existence d'un être (le corps) dans le monde (l'espace) »<sup>38</sup>. À l'inverse, le fond sombre<sup>39</sup> dans lequel s'insère le buste de Savonarole apparaît comme un espace insondable et, de ce fait, incompatible avec l'espace mesurable de la réalité terrestre. Au moyen de ce dispositif, Fra Bartolomeo instaure donc une dialectique entre la planéité picturale et l'espace réel qui l'entoure<sup>40</sup>. En niant l'artifice pictural, il crée une tension interne, fondée sur le hiatus entre l'hyper-réalisme physiologique de son sujet et son exclusion du monde réel. Cette disjonction est rendue plus définitive encore par le fait que les yeux du modèle fixent non

---

<sup>35</sup> Voir Girolamo Savonarola, *Prediche sopra Aggeo*, Rome, Angelo Belardetti Editore, 1965, p. 19-20 et *Prediche sopra Amos e Zaccaria*, vol. 2, Rome, Angelo Belardetti Editore, 1971, p. 25-26.

<sup>36</sup> Voir Ronald M. Steinberg, *Fra Girolamo Savonarola...*, *op. cit.*, p. 55, ainsi que Daniel Arasse, « Entre dévotion et culture : fonctions de l'image religieuse au xv<sup>e</sup> siècle », dans *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du xiii<sup>e</sup> au xvi<sup>e</sup> siècle*, Rome, Publications de l'École Française de Rome, 1981, p. 135-139.

<sup>37</sup> Leon Battista Alberti, *De Pictura (1435). De la peinture*, Paris, Éditions Macula, 2014, p. 125-131.

<sup>38</sup> Hans Belting, *Miroir du monde...*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>39</sup> Sur la relation entre les divers dispositifs du tableau (fond, plan et cadre), voir Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, été 1988, p. 63-81.

<sup>40</sup> Cf. Bertrand Rougé, « Le tableau efficace. Réflexions sur la performativité de la peinture (religieuse) », dans *La Performance des images*, éd. A. Dierkens, G. Bartholeyns et T. Golsenne, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 2009, p. 158.

pas le regardeur, mais un point situé hors du cadre et parallèle au plan du tableau. Isolé du réel, le Dominicain est ainsi – littéralement – décontextualisé, c'est-à-dire extrait du contexte socio-politique florentin contemporain. Il est remarquable, dans cet ordre d'idée, que l'inscription du parapet fasse référence à son lieu de naissance, Ferrare, et non à son lieu d'exercice, Florence<sup>41</sup>.

Osons l'hypothèse, à ce point de notre réflexion, que les choix figuratifs de Fra Bartolomeo n'en soient pas, et que ce dernier ait au contraire mis en œuvre l'unique manière possible de représenter son modèle au moment où ce portrait lui a été commandé. Les très vives tensions qui, durant les premiers mois de 1498, ont enflammé la vie publique florentine cèdent en effet la place, sitôt advenue la mort de Savonarole, à la construction d'un *modus vivendi* entre ses adversaires et ses partisans<sup>42</sup>, séparés par une ligne de partage qui coupe transversalement les différentes factions. Pour le bien commun, dans un contexte où le régime républicain semble prêt à s'effondrer sous le poids conjugué des divisions internes et des menaces extérieures, il apparaît nécessaire de réintégrer au plus tôt les savonaroliens dans le champ politique. Dès lors, au sein de ce climat général porté vers la réconciliation civique, la représentation du Dominicain demeure acceptable<sup>43</sup>, à condition qu'elle se trouve dénuée de toute force polémique – si, donc, sa parole quitte l'espace politique pour se cantonner au domaine du souvenir. Ainsi, le Savonarole apaisé que nous montre ici Fra Bartolomeo n'est pas celui qui, à partir de 1496, a construit un discours clivant autour d'une dichotomie sèche entre ses soutiens et ses ennemis, mais bien celui qui, dès avant la chute du régime médicéen, appelait à l'union des citoyens au sein de l'« arche » accueillante d'une religiosité purifiée. En figurant ainsi le prêcheur bienveillant que décrivent ses partisans<sup>44</sup>, Fra Bartolomeo contribue donc à forger l'image *post-mortem* d'un « homme saint et docte »<sup>45</sup>, une image à tout le moins partielle, voire partielle par rapport à la stricte vérité biographique. Cette stratégie porte

---

<sup>41</sup> À l'inverse, par exemple, lorsqu'il peint son *Allegoria della Commedia* en 1465 à Santa Maria del Fiore, Domenico di Michelino fait porter l'accent sur le lien profond qui unit Dante à sa cité en consacrant à la représentation de celle-ci toute la partie droite de sa composition.

<sup>42</sup> Voir Jean-Louis Fournel, « Le procès de Savonarole... », *op. cit.*, p. 231-232.

<sup>43</sup> Elle ne le sera plus, comme nous le verrons plus bas, à partir de 1585.

<sup>44</sup> Voir par exemple Giovanfrancesco Pico della Mirandola, *Vita di Hieronimo Savonarola*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 39.

ses fruits, puisque le portrait de San Marco s'impose immédiatement comme un prototype, dont s'inspirent les représentations successives de Savonarole<sup>46</sup>.

Est-ce à dire que, dans le contexte de recomposition politique que nous avons évoqué plus haut, ce portrait est parfaitement inoffensif? L'ultérieure dissimulation, par un repeint, du texte inscrit sur le parapet tend à montrer que la question est en réalité plus complexe. Compte tenu des informations lacunaires dont on dispose sur les possesseurs successifs du tableau avant le début du XIX<sup>e</sup> siècle, il est difficile de déterminer si ce repeint est consécutif à la première ou à la seconde vague d'interdits qui, au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, ont visé à éradiquer le culte idolâtre de Savonarole au sein de la congrégation dominicaine. Un premier ensemble de décrets, publiés en 1499 et en 1502, interdit en effet la conservation des écrits et des reliques de Savonarole, ainsi que sa qualification comme prophète. Il est complété en 1585 par l'interdiction de posséder des portraits le représentant<sup>47</sup>, qui vient sans doute formaliser un interdit déjà en vigueur, du moins à San Marco. Que le repeint serve à masquer le mot «*prophetae*» ou à interdire aux non-initiés l'identification du sujet, il prouve que l'image et le texte font ici système, s'explicitant et se nourrissant l'un l'autre. Or, si effacer l'un conduit à une perte irrémédiable de sens de l'ensemble, alors ce qui se joue dans ce tableau ressortit à la figurabilité, dans l'acception où, à la suite des sémioticiens de l'image, Georges Didi-Huberman emploie ce terme :

[...] la figurabilité s'oppose à ce que nous entendons habituellement par «*figuration*», de même que le moment visuel, qu'elle fait advenir, s'oppose ou plutôt fait obstacle, incision et symptôme, dans le régime «*normal*» du monde visible, régime où l'on croit savoir ce que l'on voit, c'est-à-dire où l'on sait dénommer chaque aspect que l'œil aime à capturer.<sup>48</sup>

Fra Bartolomeo nous a laissé un indice pour nous aider à comprendre ce sur quoi ouvre son tableau. Il a en effet peint, entre 1508 et 1510, un

---

<sup>46</sup> Ainsi en est-il du camée sur cornaline réalisé par Giovanni delle Corniole (1498-1502, Palazzo Pitti), du *Portrait de Savonarole* sculpté vers 1500 par Francesco della Robbia (Musée de San Marco), et du médaillon anonyme conservé au Musée des Beaux-Arts de Lille.

<sup>47</sup> Cf. Ludovica Sebgondi, *Iconografia...*, op. cit., p. 89.

<sup>48</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 38.

second portrait du Dominicain, figuré sous l'aspect de Saint Pierre martyr<sup>49</sup>. Dans celui-ci, conservé lui aussi au couvent de San Marco, nul texte para-iconique ne vient expliciter le sens de l'œuvre. Si le recours à la latéralité et la fidélité physiologique renvoient au premier portrait, le regard du modèle n'est plus, cette fois, horizontal, mais légèrement levé vers le ciel. La lumière est elle aussi différente : elle n'éclaire plus uniformément le visage de Savonarole mais, suivant l'axe de son regard, elle vient le frapper au niveau du front et de la pommette. Il s'agit là de ce « rayon lumineux » que Dieu réserve à ses élus, ce rayon « qui rend parfaitement évidentes ces choses dans leurs esprits »<sup>50</sup> et suscite chez eux une réaction extatique, comme le montre le sourire nettement dessiné de Savonarole. Ainsi s'explique le caractère artificiel de l'éclairage sur le premier portrait : c'est bien la lumière de la connaissance divine qui inonde de ses rayons le Dominicain, et non pas celle de la maîtrise technique du peintre, par laquelle se crée d'ordinaire l'illusion picturale de l'espace. Pour paraphraser une expression basilique de la pensée de Louis Marin, Savonarole nous est ainsi donné à contempler contemplant un ailleurs où nous ne sommes pas. Réceptacle de cette lumière divine, il pouvait donc bien, de son vivant, arguer du caractère prophétique de sa propre parole. Cette idée, que Fra Bartolomeo exprime sur un plan strictement pictural dans le second portrait, nécessite, pour être pleinement perçue dans le portrait originel, d'être soulignée par le texte para-iconique. Privé de ce dernier — et donc rendu à son pur aspect mnémotique —, le portrait renvoie à un simple individu (aux qualités certes exceptionnelles), et non au rôle d'intermédiaire que joue celui-ci entre la transcendance et le monde.

Moins que la représentation d'un homme, ce portrait est donc la représentation d'une intermédiation. Pour que la synthèse sur laquelle il se fonde puisse se réaliser, il est toutefois nécessaire qu'il soit mimétique, car seule une parfaite figuration des traits de Savonarole peut instituer un rapport mémoriel puissant avec le regardeur, lui renvoyant l'exacte image de l'homme qu'il a vu et connu. La ressemblance n'a donc pas pour fonction de garantir le lien entre le monde vivant et monde pictural, mais celle de créer un lien entre le monde des hommes et le monde céleste. Elle est

---

<sup>49</sup> Voir Ludovica Sebreondi, *Iconografia...*, *op. cit.*, p. 13-14. Cette dissimulation de l'identité du modèle tend à prouver que l'interdit de sa représentation était déjà en vigueur au sein du couvent de San Marco, longtemps avant sa formalisation au sein de la Congrégation.

<sup>50</sup> Girolamo Savonarola, *Prediche sopra Aggeo*, *op. cit.*, p. 109.

l'outil par lequel l'image opère un *transitus*, une médiation entre le visible et l'invisible, invitant les regardeurs à créer en eux une image mentale, précisément comme Savonarole, le premier novembre 1494, invitait ses auditeurs à diriger vers le ciel « l'œil de [leur] esprit »<sup>51</sup>. On a là une illustration de ce « bruit visuel », théorisé par Louis Marin, « qui fait que, dans l'image regardée ici maintenant, glisse une autre, une autre encore, qu'elle convoque »<sup>52</sup>. Fra Bartolomeo revient donc là aux sources aristotéliennes de l'image, car, comme le note Jacqueline Lichtenstein à propos de la *Rhétorique* et de la *Poétique*, « le seul mode de représentation qui appartienne à l'art est celui qui s'exprime dans la forme métaphorique du discours, une représentation dont les figures fonctionnent "comme" des images, c'est-à-dire dont les caractères expressifs et mimétiques relèvent de la figurabilité et non de la visibilité »<sup>53</sup>.

On comprend mieux, dès lors, le jugement sévère de Berenson, qui jugeait les tableaux de Fra Bartolomeo « aussi vides de beauté artistique qu'ils sont grands par leur ambition »<sup>54</sup>. L'apparente simplicité technique du portrait de Savonarole renvoie, en dernière analyse, à l'origine même de la peinture, dont la légende, reprise par Plin et Quintilien, veut qu'elle ait été inventée par une jeune femme de Corinthe, qui avait tracé sur un mur les contours de l'ombre portée de son bien-aimé juste avant qu'il ne parte à la guerre. Fra Bartolomeo, ici, entend rien moins que dessiner l'ombre portée de Savonarole dans l'espace politique et religieux de la cité.

Jean-Marc RIVIÈRE  
Aix Marseille Université, CAER,  
Aix-en-Provence, France

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>52</sup> Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 1997, p. 8.

<sup>53</sup> Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1993, p. 107.

<sup>54</sup> Cité in Chris Fischer, *Fra Bartolommeo et son atelier. Dessins et peintures des collections françaises*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1994, p. 9.

*Qui manquerait une porte ?* Ainsi parlait Aristote de la vérité pour dire qu'elle est immanquable, alors que paradoxalement il est impossible de l'atteindre absolument. Ces études ont en commun de partir pragmatiquement du constat que le principal obstacle à une théorie de la biographie comme genre littéraire distinct est le préjugé moderne que tout est fiction, ou à tout le moins que toute écriture en relève nécessairement. Sitôt cette vérité énoncée, on voit bien que c'est une évidence et que pourtant elle est fausse. Ce paradoxe, qui est aussi celui du menteur, ouvre une brèche où s'engouffre comme un courant d'air la possibilité d'un regain de l'expérience esthétique littéraire. En effet, la biographie nous interpelle autrement que la fiction parce qu'elle est véridiction, parce qu'elle est volonté de dire vrai. En cela, elle est comme la vie une bataille toujours perdue d'avance, mais où se livrent parfois de beaux combats.