



HAL
open science

L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-9

Sylvain Maresca

► **To cite this version:**

Sylvain Maresca. L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-9: L'essor du portrait autonome à la Renaissance. 2020. hal-02499111

HAL Id: hal-02499111

<https://hal.science/hal-02499111>

Preprint submitted on 5 Mar 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.

L'ESSOR DU PORTRAIT AUTONOME À LA RENAISSANCE

Tout au long du XIV^e siècle, les portraits sur toile demeurèrent rares.

Attention toutefois aux erreurs d'appréciation anachroniques : certains tableaux qui nous apparaissent aujourd'hui comme des portraits indépendants sont en réalité ce qu'on appelait des « portraits dévotionnels », dont Van der Weiden fut l'inventeur ; ils étaient combinés avec une représentation de la Vierge à l'Enfant.



Rogier Van der Weiden,
Portrait de Philippe de Croy,
vers 1460

La plupart des premiers portraits indépendants étaient de profil, ce qui reprenait la présentation typique du donateur tel qu'il était communément représenté sur les retables ou les fresques

Un exemple intéressant est celui de l'un des rares portraits sur toile peints par Ghirlandaio :



Portrait de
Giovanna degli Albizzi Tornabuoni,
1488



La Visitation de la Vierge Marie,
chapelle Tornabuoni,
Florence, Église Santa Maria Novella,
vers 1490

Ce portrait de profil aurait été peint après le décès de la jeune femme, morte en couches à l'âge de 20 ans le 7 octobre 1488. Ghirlandaio le reprit pour la figure féminine en pied que l'on voit à droite de sa fresque consacrée à *La Visitation* (1491), sur laquelle Giovanna degli Albizzi apparaît en compagnie de la femme que son mari épousa à l'issue de son veuvage. Ce dernier conserva pendant des années le portrait dans sa chambre. Il aurait été peint d'après un masque mortuaire ou d'après l'une des nombreuses médailles frappées de son vivant pour célébrer sa grande beauté.

Il se dessine ainsi un lien entre le fait de peindre les premiers portraits libres de profil et la formule antique de la numismatique, toujours vivace à la Renaissance italienne. Notons

cependant que les médailles associaient le portrait et le nom en toutes lettres. C'est d'ailleurs sur cette association organique qu'insistait en 1602 le conservateur du Cabinet des Médailles du Roi pour faire à Henri IV l'éloge de la médaille : à ses yeux, seules les médailles perpétuaient la mémoire du prince car elles le représentaient « par le moyen le plus parfait qui consiste tant en pourtraicture qu'en écritures jointes ensemble » (cité par Louis Marin, *Le portrait du roi*, 1987 : 150). Même si tous les premiers portraits peints de profil n'ont pas repris cette forme d'identification par le libellé du nom (comme sur le portrait de Jean le Bon), la plupart portent néanmoins des signes clairs d'appartenance dynastique qui ont permis aux historiens de mettre un nom sur ces visages d'antan : blason, armes intégrées dans le décor, costumes identifiés (comme par exemple la robe de Giovanna Tornabuoni qui porte les armes de sa belle famille). Les portraits peints proposèrent ainsi pendant longtemps cette combinaison entre l'effigie et l'écusson, le premier individualisant le visage dynastique qu'affirmait le second.



Sampson Strong¹,
Portrait du Cardinal Wolsey
(éminence grise et premier ministre de Henry VIII),
1526

Le profil évoquait également la mémoire d'une personne décédée. Cette fonction mémorielle engageait en outre une reprise du mythe originel de la naissance de la peinture, qui faisait du tracé d'un profil une trace vivante contre l'oubli.

« En résumé, on peut dire qu'à Florence le portrait de profil du Quattrocento suit la tradition classique, qu'il a une fonction généalogique et familiale précise et une utilisation limitée. »
(Castelnuovo, 1993 : 28).

Fonction également repérable dans la peinture flamande, plus précoce à développer le portrait. Certains de ses premiers exemples affirment clairement leur fonction de souvenir d'une personne (disparue ou encore vivante ?), comme le fameux portrait peint par Jan van Eyck, sous-titré *Léal souvenir* (1432) :



Jan van Eyck,
Léal souvenir
ou encore *Thymothéos*,
d'après l'inscription secondaire portée sur la pierre,
1432

¹ Sampson Strong (vers 1550-1611) était un peintre hollandais établi en Angleterre. La mode des fondateurs de collèges se généralisa dans les années 1590 et à Oxford, le type en fut fixé par ce peintre. Le cardinal Wolsey fut le fondateur du Cardinal College d'Oxford, qui devint par la suite le King's College, puis Christ Church.

Premier portrait conservé du peintre, il renvoie à un vocabulaire notarial, « léal » signifiant *legalis* (légal). On peut donc en dire ce que Jean K. Cadogan dit des portraits dans les fresques de Ghirlandaio :

« Les portraits sont l'équivalent visuel des mémoires que les familles avaient coutume de dresser par écrit pour enregistrer fidèlement l'histoire de la famille et la transmettre de père en fils. »
(2002 : 88).

Exemple du *Triptyque de la famille Moreel, avec les saints Christophe, Maur et Gilles*, par Hans Memling, 1484 :



ce riche marchand d'épices et homme politique est accompagné de ses cinq fils, tandis que sa femme est accompagnée de 11 de leur 13 filles – certains enfants ont dû être rajoutés à la composition en cours d'exécution. Il s'agit là d'un des plus anciens portraits de groupe et de portraits de famille flamands.

Quelques exemples de portraits de profil :



Pisanello,
Portrait d'une jeune fille de la maison d'Este,
vers 1433

Il s'agirait de l'un des tous premiers exemples de portrait moderne (analyse détaillée dans Schneider, 1994 : 52-53).

Pisanello (1395-1455) utilisa beaucoup le profil dans les très nombreuses médailles qu'il réalisa, selon une reprise de la numismatique antique caractérisée par le réalisme des effigies. Initiateur de cette nouvelle mode, Pisanello fut très sollicité de son vivant par de nombreux princes désireux de posséder leur propre médaille.



Pisanello,
Médaille de Niccolò Piccinino
(condottiere, 1386-1444),
1439-1440

Autre portrait par Pisanello :



Portrait de Lionel d'Este,
1441,
avec plusieurs versions gravées
en médaille par Pisanello

Variante du portrait de Sigismond Pandolfo Malatesta par Piero della Francesca, 1450-1451 : contemporain d'une fresque réalisée à Rimini, sur laquelle le prince apparaît agenouillé devant son saint patron, saint Sigismond, ce portrait, comme l'effigie de la fresque, s'inspire d'une médaille commémorative réalisée l'année précédente.



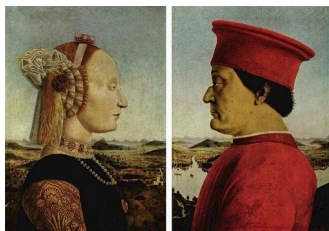
Le portrait



La fresque



La médaille



Piero della Francesca,
Portraits du duc et de la duchesse d'Urbino,
vers 1465-1472



Piero della Francesca,
Dyptique du Triomphe de la chasteté,
1465-1472

Ce diptyque « traduit en peinture le schéma habituel de la médaille : au recto, en effet, les personnages sont représentés de profil tandis qu’au verso paraissent des triomphes allégoriques soulignés d’épigraphes latines qui exaltent respectivement les mérites militaires et politiques de Federico et les vertus de modestie, de patience et de chasteté de sa femme Battista Sforza. » (Paolucci, 1990 : 128)

Le portrait de cette dernière aurait été réalisé après sa mort, à la demande de son mari (analyse détaillée dans Schneider, 1994 : 48-51).

Exemple plus tardif qui montre la survivance de cette tradition :



Angelo Bronzino,
Portrait de Laura Battiferri,
vers 1555-1560

« D’une manière consciemment archaïque, l’artiste a repris le type des portraits du début du Quattrocento et rendu la femme dans un profil de médaille (...) » (Schneider, 1994 : 64).

Dans ce cas, le profil permet à l’artiste de rendre le caractère inaccessible de son modèle, une femme altière, austère, auteur de poèmes appréciés, très liées à des grands poètes et artistes de son temps.

La convention du profil – établie et largement reprise dans la peinture religieuse où elle permettait de situer sur des plans différents l’image sacrée et les donateurs terrestres – fut battue en brèche au sein même de cette peinture rituelle, que ce soit sur les retables flamands lorsque les donateurs commencèrent à se faire représenter de face et non plus dans l’adoration de la figure mystique centrale :



Dirck Jacobsz,
Volets avec donateurs,
1530

ou dans les fresques italiennes où, de la même façon, certains personnages réels interpellent directement du regard le spectateur. Dans certains cas, on peut même déceler que la

composition originelle a été bousculée pour y introduire un personnage réel qui y affirme sa présence beaucoup plus que sa dévotion. Ainsi, dans la *Piéta* de Ghirlandaio (déjà vue) :

« Par son attitude et son regard insistant, il casse le cercle des visages affligés tournés vers le Christ mort et instaure une ligne horizontale qui n'était pas prévue à l'origine. » (Cadogan, 2002 : 37).

L'insertion de ce personnage trapu non identifié a probablement été imposée par le commanditaire de la fresque.

Autre exemple de transition en portrait de profil et de face :



Anthonis Mor,
Portrait de deux chanoines,
1544

Une collection de portraits de l'époque des Tudor permet de suivre la chronologie de cette transformation : les 14 portraits de profil que l'on y trouve parmi les 279 présentés (la plupart anglais, mais pas uniquement) datent d'avant 1530 et on n'en trouve plus aucun après 1580. La plupart ont été peints par Holbein le Jeune.

C'est également par le recours à l'effigie de face que se distinguaient, au sein d'une même fresque, certains personnages prééminents et d'autres qui, par cette posture, affirmaient leur prétention à s'extraire du lot.



Ghirlandaio,
Joachim expulsé du Temple,
vers 1485-1490

Selon la description de cette fresque proposée par Vasari en 1550 dans ses *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* :

« Sur cette scène (*Joachim expulsé du Temple*, à Santa Maria Novella), dans la partie proche de la baie, se trouvent quatre hommes peints sur le vif, dont l'un, âgé, le visage glabre et la tête coiffée d'un chapeau rouge, est Alesso Baldovinetti, qui enseigna à Domenico la peinture et la mosaïque. Un autre, tête nue, la main sur la hanche et portant un manteau rouge sur un vêtement bleu, est Domenico en personne, l'auteur de l'œuvre, qui s'est représenté lui-même en se regardant dans un miroir. Le jeune homme aux longues boucles brunes et aux lèvres charnues est Bastiano de San Gemignano (Sebastiano Mainardi), son disciple et son beau-frère ; et le dernier, celui qui tourne le dos au spectateur et porte sur la tête un bonnet rouge, est David Ghirlandaio, son frère. Et tous ces portraits, d'après ceux qui ont connu les modèles, sont véritablement fidèles et pleins de vie. »

Un autre groupe d’hommes figure à gauche de la peinture. On considère généralement que le jeune homme qui se tient en tête de ce groupe est Lorenzo di Giovanni Tornabuoni, « fils unique et seul héritier du bienfaiteur de la chapelle, Giovanni Tornabuoni ». Ses compagnons n’ont pas été identifiés de manière certaine.

« Les points communs que présentent l’attitude de Domenico et celle de Lorenzo, tenant en quelque sorte entre parenthèses l’espace narratif, semblent suggérer une certaine similitude dans leurs rôles respectifs : tandis que le fils du donateur invite le spectateur à contempler la fresque, l’artiste, index tendu, se désigne comme l’auteur de l’œuvre. »

Jean K. Cadogan interprète le geste de Domenico comme la revendication d’un rôle équivalent à celui de son protecteur dans la genèse de l’œuvre, ce qui manifesterait « une audace rare » (2002 : 13 et 14).

Autre exemple, plus ancien, d’une même posture de face valant signature de la part du peintre :



Masaccio,
Saint Pierre en chaire,
1427-1428

Le groupe tout à fait à droite réunit quatre figures intellectuelles et artistiques de la Renaissance : de gauche à droite, Filippo Brunelleschi, Masaccio lui-même qui regarde le spectateur, Leon Battista Alberti et Masolino.

Résumons les principales oppositions entre :

Le portrait de profil	Le portrait de face
Dessin	Peinture (rendu des ombres et des lumières)
Retour à l’Antique	Peinture au « naturel », défendue par Léonard de Vinci
Le pouvoir et sa propagande	L’individu et son intériorité
Placé dans une sphère intemporelle par l’exclusion du regard : « Il élude le regard qui fragilise l’être. » (Geyer 1988 : 110)	
« Il », « Elle »	« Je », « Tu » (Schapiro, 2000 : 95)

Cependant, on trouve des portraits véristes dans les médailles, tout comme de grandes variations de ressemblance dans les profils gravés d’une médaille ou d’une pièce à l’autre :



Portraits successifs de Louis XIV
sur les pièces émises sous son règne



Teston émis sous François 1^o,
1541



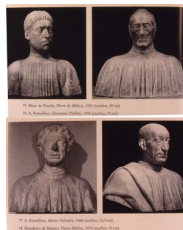
Benvenuto Cellini,
Portrait de François 1^o,
1537²

En Italie, le premier portrait de face aurait été peint par Andrea del Castagno (1423-1457), au milieu du XV^e siècle :



Andrea del Castagno,
Portrait d'un homme,
milieu du XV^e siècle

Il faut noter à la même période le développement de la mode des bustes, très naturalistes, car souvent repris de moulagages du visage, mortuaires ou non, en même temps qu'ils reprenaient l'héritage des bustes de la Rome antique, consacrés au culte des ancêtres de la famille (Olson, 1992 : 105) :



Mino da Fiesole, *Pierre de Médicis*, 1453 ;
A. Rossellino, *Giovanni Chellini*, 1456,
et *Matteo Palmieri*, 1468 ;
Benedetto da Maiano, *Pietro Mellini*, 1474

² Le Titien en aurait tiré en 1538 le portrait qui se trouve aujourd'hui au Louvre.

Rapidement, toutefois, le portrait sculpté perdit de sa popularité au profit du portrait peint.

En Hollande, la peinture de portraits de face sur chevalet fut plus précoce et dans un style très différent.



Jan van Eyck,
Portrait des époux Arnolfini,
1434

« Le portrait dépouillé de tout entourage dut paraître, à un certain moment, et le fut effectivement, le summum du culte que l'homme puisse vouer à lui-même. Mais le dépouillement est une vertu austère. » (Francastel, 1969 : 86)

Aby Warburg développe une vision plus historicisée de ce célèbre portrait :

« A Bruges, la rencontre personnelle d'un marchand voyageur de Lucques et d'un peintre du Nord, tous deux proches de la cour du duc de Bourgogne et membres distingués de son entourage immédiat, donne naissance à cet art du portrait, tout à fait unique par son intensité. C'est le sens artistique fastueux du seigneur de Bourgogne qui fit entrer en contact deux types aussi opposés de métiers et de nationalités : l'un fournissait à Monseigneur la splendeur matérielle que l'autre représentait pour lui faire honneur ; et l'autre lien intérieur qui réunissait le marchand drapier et le peintre était la très grande sobriété avec laquelle l'un assurait les échanges de splendeurs terrestres sur de vastes distances, tandis que l'autre observait froidement et reproduisait le fastueux jeu de couleurs de ce monde. » (p. 141)

Ce type de portrait était peut-être dépouillé de tout entourage, mais pas de nombreux attributs signifiant la richesse et la considération sociale qui entouraient le personnage représenté. En particulier :

« Au milieu du XV^e siècle, les contrats passés entre les artistes et leurs patrons spécifient que dans des scènes religieuses comme l'Annonciation ou la Nativité les meubles contemporains que l'on trouve dans les demeures des 'seigneurs et bourgeois' doivent être représentés. On peut donc être raisonnablement sûr de l'authenticité du somptueux lit rouge figurant dans le *Portrait des époux Arnolfini* et considérer ce phénomène comme un 'réalisme descriptif de signes particuliers' » (Craig, 1995, p. 27). Toutefois, « aucun contrat ne stipule que l'artiste doive représenter fidèlement quelque intérieur domestique ou ecclésiastique. Il semble plutôt qu'il mêle librement des détails provenant de cadres différents pour réaliser un intérieur stéréotypé. » (*Ibidem*). Si bien que les époux Arnolfini sont présentés par Van Eyck « de manière héraldique, entourés de nombreux détails chargés de signification » (*Ibidem* : 166).

Commentaire détaillé de ce tableau à partir de Schneider, 1994 : 33 et 35 :

Portrait peint à l'occasion de leur mariage. A cette époque, l'usage voulait que les époux se donnent eux-mêmes la promesse de mariage. La jonction des mains et le serment du fiancé avaient force de loi. Quant à la mariée, elle relevait devant elle le tissu de son ample robe pour indiquer une promesse de fertilité (on a parfois cru à tort qu'elle était déjà enceinte). Le tableau fixe ce protocole et le peintre y joue même explicitement le rôle du témoin :

« *Johannes de Eyck fuit hic* » (Jan van Eyck fut ici = autre formule protocolaire consacrée en pareil cas). Ce tableau fonctionne de fait comme un contrat de mariage.

Beaucoup de détails dans cet intérieur ont en réalité une portée plus symbolique que réaliste : Le miroir circulaire est en même temps un « *speculum sine macula* », c'est-à-dire un miroir sans tache, qui se réfère à la virginité de Marie et, ici, de la fiancée.

Le chien symbolise la fidélité des époux.

En référence au *Cantique des cantiques*, l'alcôve rouge représente la chambre nuptiale.

Les sandales que le fiancé a ôtées peuvent être associées à un passage de Moïse (Exode 3, 5) : « Ôte les chaussures de tes pieds, car le lieu où tu te tiens est une terre sainte. »

La bougie qui brûle dans le lustre est tirée de l'iconographie de l'annonce à Marie.

Les pommes, qui rappellent le péché originel, mettent en garde contre un comportement coupable.

La verge suspendue à la boiserie est une nouvelle allusion au postulat de virginité de la fiancée par le jeu de mot « *virga* »/« *virgo* ». En outre, elle était communément utilisée pour stimuler la fertilité : la femme était rituellement battue avec afin que le couple ait beaucoup d'enfants !

Progressivement, dans les Flandres, puis en Italie, le portrait se retira des fresques et des tableaux de sainteté (voués à l'universel) pour se limiter au seul tableau de chevalet :

« Sous sa forme de panneau libre, il est portatif, mobile, et il est la propriété exclusive de celui qui l'a fait faire. Il peut servir de cadeau, ou être expédié aux fins de prospection en vue d'un projet de mariage. S'il lui manque encore, en revanche, un endroit consacré pour s'offrir au public, le XVI^e siècle y remédiera en créant un peu partout, suivant l'exemple des princes français du XV^e siècle, des galeries de portraits et des cabinets d'amateurs. » (Francastel, 1969 : 102)

C'est en 1479 à Milan que serait paru le premier livre illustré contenant explicitement des portraits (Ivins Jr., 1982 : 33).

Toutefois, il n'existait pas encore de portraitistes attitrés :

« L'indice le plus éloquent de ce statut négatif du portrait en tant que genre particulier est dans l'absence non seulement de la signature mais aussi du contrat : on passait un contrat de commande pour une fresque ou un tableau d'autel, on n'en passait pas pour le portrait qui, le plus souvent, était exécuté à la faveur ou à l'occasion de la prise de contact avec le client à propos d'une commande plus importante. C'est ce qui fait qu'en Italie la quasi-totalité des portraits du Quattrocento est restée anonyme et que, dans les Flandres et à Venise, si les initiateurs les signent, dans leur première époque, les suiveurs négligent, la plupart du temps, cette formalité. » (*Ibidem* : 95-96)

Dans le dernier tiers du XV^e siècle, Hans Memling était devenu le portraitiste le plus en vue de Bruges. Il avait de nombreux clients parmi les marchands et banquiers de la ville, souvent étrangers, italiens, espagnols ou allemands.



Hans Memling,
Aperçu de la trentaine de portraits
qu'il a peints

C'est à compter de son installation à Londres, vers 1526, que Hans Holbein le Jeune se spécialisa dans le portrait. Fut-il le premier ? Ce fut du moins l'un des tout premiers, avec l'Italien Bronzino, qui devint le peintre officiel du Grand-Duché de Toscane à partir de 1539 et l'un des fondateurs des canons du portrait de cour.

Dernier indice de l'importance acquise par le portrait : la création de galeries au cours du XVI^e siècle et au-delà.



Galerie des Illustres,
Château de Beauregard,
première moitié du XVII^e siècle

Bibliographie

CADOGAN, Jean K, 2002 – *Domenico Ghirlandaio, artiste et artisan*, Paris, Flammarion, 2002 (traduit de l'américain par Lise-Éliane Pommier).

CASTELNUOVO, Enrico, 1993 – *Portrait et société dans la peinture italienne*, Paris, Gérard Monfort (traduit de l'italien par Simone Darses).

CRAIG, Harbison, 1995 – *La Renaissance dans les pays du Nord*, Paris, Flammarion (traduit de l'américain par Dennis Collins).

FRANCASTEL, Galiene et Pierre Francastel, 1969 – *Le portrait. 50 siècles d'humanisme en peinture*, Paris, Hachette.

IVINS, William Jr, 1982 – *Prints and Visual Communication*, Boston, MIT Press.

MARIN, Louis, 1987 – *Le portrait du roi*, Paris, Minuit.

OLSON, Roberta J. M., 1992 – *La sculpture de la Renaissance italienne*, Paris, Thames and Hudson.

PAOLUCCI, Antonio, 1990 – *Piero della Francesca, catalogue complet*, Paris, Bordas, 1990 (traduit de l'italien par Marc Baudoux).

SCHAPIRO, Meyer, 2000 – « Face et profil comme formes symboliques », in M. Shapiro, *Les mots et les images*, Paris, Macula, pp. 93-123 (traduit de l'américain par Pierre Alféri).

SCHNEIDER, Norbert, 1994 – *L'art du portrait*, Cologne, Taschen.

WARBURG, Aby, 1990 – *L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent le Magnifique et de son entourage*, in *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, pp. 101-135 (traduit de l'allemand par Sibylle Muller).