



L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-14

Sylvain Maresca

► To cite this version:

Sylvain Maresca. L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-14 : La ressemblance. 2020.
hal-02539355

HAL Id: hal-02539355

<https://hal.science/hal-02539355>

Preprint submitted on 10 Apr 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 RESSEMBLANCE

La ressemblance selon l'histoire de l'art

Il y a dans l'œuvre du sculpteur Donatello (vers 1386-1466) un buste en terre cuite polychrome d'un réalisme extraordinaire :



Cette œuvre est entrée en 1745 dans le catalogue de l'artiste comme étant le portrait de Niccolò da Uzzano, membre éminent de l'oligarchie florentine, humaniste et grand protecteur des arts, constructeur et premier propriétaire du Palazzo Caponi de Florence, d'où vient le buste.

Le point de départ en est manifestement un moulage du visage.

« L'analyse technique révélait bien l'utilisation d'un moulage sur le vif : l'argile a même gardé les traces de la réunion des deux moules, une démarcation nette et profonde – non camouflée, donc – courant d'un côté à l'autre du cou, dans sa partie supérieure, et rejoignant la zone de naissance des cheveux (fig. 12-13). » (Didi-Huberman, 1994 : 424)

Ces éléments incitèrent plusieurs historiens à y voir un masque mortuaire : ils arguaient du fait que le visage y apparaît légèrement plus petit que nature, par suite de la rétraction de la peau (*Omaggio a Donatello*, 1985 : 252). Masque mortuaire ou moulage sur vif, ce point technique est d'importance puisque, Niccolò da Uzzano étant décédé le 23 février 1433, son buste serait le premier portrait sculpté de la Renaissance florentine, c'est-à-dire, dans la tradition renouvelée des bustes classiques romains, la première effigie réaliste d'une personnalité de l'époque. Non plus une représentation idéalisée, voire mythologisante – comme lorsque Raphaël « prête » les traits de Léonard de Vinci à Platon dans son tableau *L'École d'Athènes* :



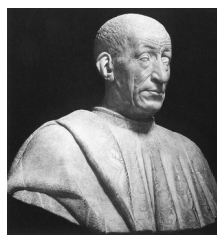
Raphaël,
L'École d'Athènes,
1509-1510

mais la restitution des traits d'un visage destiné à donner à voir à la postérité à quoi cet homme-là ressemblait effectivement. Exposé pour la première fois à Florence en 1861, ce buste acquit immédiatement une grande célébrité en tant que spécimen exceptionnel du « réalisme donatellien » (*Ibidem* : 247).

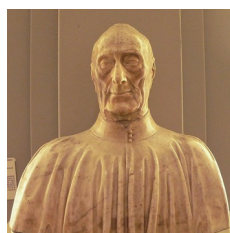
Donatello fut considéré dès son époque comme l'un des rénovateurs de l'art italien, un des déclencheurs de la Renaissance. Le vérisme de son portrait de Niccolò da Uzzano s'inscrit dans la valorisation de l'imitation de la nature qui devint le leitmotiv esthétique des artistes italiens. L'imitation de la nature tranchait avec le symbolisme abstrait de l'art médiéval ; elle mettait en avant

la peinture sur le motif, dont un équivalent se retrouvait dans l'observation prônée par ailleurs par les savants humanistes. Dans ce contexte, la ressemblance d'un portrait était saluée comme une qualité fondamentale de cette nouvelle forme d'art. La Renaissance a, nous l'avons vu, permis une floraison de portraits qui, pour la première fois depuis l'art romain, s'appliquaient à restituer la ressemblance avec le modèle. En d'autres termes, la ressemblance est l'une des valeurs esthétiques fondatrices de l'art de la Renaissance.

« Dans le cours du XV^e siècle [en Italie], le souvenir des pratiques antiques et l'obsession de conserver intacte l'apparence du visage engendrent une nouvelle habitude : celle des masques funéraires, moulés sur le visage puis accrochés tels quels dans les maisons, ou servant de modèles au sculpteur qui les reprend dans un matériau noble. A partir du milieu du XV^e siècle, les deux traditions, combinées avec la redécouverte des portraits sculptés réalistes de l'ancienne Rome, sont à l'origine d'un genre nouveau de statue : l'image du notable, vivant ou disparu, dont le buste seul est sculpté, ou plus exactement le haut du corps (tête et épaules), et dont le visage ne subit aucune idéalisation. Illustré également par Mino da Fiesole, ce type a produit quelques chefs-d'œuvre : ainsi le buste de Pietro Mellini par Benedetto da Maiano, portrait de vieil homme à la peau lâche, striée d'un dense réseau de rides, à la joue soulignée d'une verrue, ou encore celui de Giovanni Chellini par Antonio Rossellino. Ces masques puis ces bustes ont certainement ouvert la voie à l'influence flamande dans la peinture de portrait du dernier tiers du siècle. » (Laneyrie-Dagen, 1997 : 151)



Benedetto da Maiano,
Buste de Pietro Mellini,
1474



Antonio Rossellino,
Buste de Giovanni Chellini,
vers 1456

La ressemblance oui, mais jusqu'à quel point ?

Le premier historien de l'art, Giorgio Vasari, auteur en 1550 d'une somme sur la vie des artistes illustres de son temps, fit de Giotto (1267-1337) l'auteur de la révolution esthétique qui allait déclencher la Renaissance des arts en Italie.

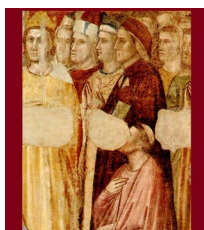
La légende raconte que « Giotto enfant aurait commencé par garder les chèvres de son père Bondone, et le peintre Cimabue, le surprenant à dessiner sur une pierre avec un charbon près d'un cours d'eau, émerveillé de son génie précoce, aurait emmené le jeune berger, âgé d'une douzaine d'années, dans son atelier ».

C'est donc par son talent à imiter la nature que Giotto aurait attiré l'attention du peintre qui allait le former. Plusieurs anecdotes soulignent la virtuosité de Giotto dans le rendu des formes naturelles et son goût à en jouer :

« On rapporte que Giotto, dans sa jeunesse, peignit un jour d'une manière si frappante une mouche sur le nez d'une figure commencée par Cimabue que ce maître, en se remettant à son travail, essaya plusieurs

fois de la chasser avec la main avant de s'apercevoir de sa méprise. » (raconté par Vasari – http://fr.wikipedia.org/wiki/Giotto_di_Bondone – consulté le 7 avril 2020)

Le lien entre imitation de la nature et ressemblance est affirmé par Vasari lorsqu'il fait de Giotto le ré-inventeur du portrait en peinture. Pour ce faire, Vasari distingue le portrait de Dante attribué à Giotto sur la fresque du *Jugement dernier* (1305) de la Chapelle du Podestat du Palais du Bargello, à Florence :



Ce portrait, célébré par Vasari comme un chef-d'œuvre de ressemblance prise sur le vif (c'est-à-dire sur un personnage vivant), aurait créé un précédent artistique décisif :

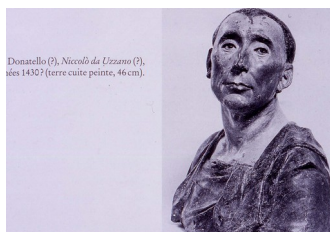
« [Giotto] sut si bien imiter la nature qu'il chassa complètement la ridicule manière grecque [c'est-à-dire byzantine]. Il ressuscita l'art de la belle peinture, telle que la pratiquent les peintres modernes, en introduisant le portrait sur le vif, ce qui ne s'était pas fait depuis plus de deux cents ans. » (cité par Didi-Huberman, 1994 : 390)

Or, c'est de nouveau une légende car le portrait de Dante a peu de chances d'avoir été peint sur le vif : Dante était absent de Florence depuis 4 ans, où il ne revint jamais pour cause d'exil. Le peintre, dont on dit qu'il avait été son ami, n'a donc pu le restituer que de mémoire et probablement pas avec un souci de réalisme (d'ailleurs impossible à vérifier, faute de connaître l'original du visage de Dante), mais plutôt avec une intention idéalisante. Depuis lors, cette représentation s'est imposée comme l'image par excellence de Dante, maintes fois copiée et reprise : on ne peut plus imaginer le poète autrement. Enfin, il n'est pas sûr que cette fresque soit de Giotto lui-même, mais plutôt de son atelier.

Que ressort-il de tout ceci ? Que la ressemblance, aux débuts de la Renaissance, ne fonctionnait pas comme un précepte réclamant de restituer avec fidélité et réalisme les traits des visages représentés, mais plutôt comme un « paradigme mythique », initiateur du nouvel esprit de l'art italien, féru d'imitation de la nature autant que d'images exemplaires ou idéales.

On comprend mieux, dans ce contexte, que le buste de Niccolò da Uzzano ait fait l'objet de controverses, à tel point qu'il devrait être exclu du catalogue des œuvres de Donatello si l'on suit l'avis des multiples spécialistes en histoire de l'art qui remettent en cause son attribution, son sujet et, partant, sa datation. Toutefois, la tradition doublement nominative (du modèle et du peintre) qui lui a été attachée pendant des siècles demeure si forte que ce buste continue d'être présenté comme autrefois, mais entouré d'un nuage de points d'interrogation qui le désigne ouvertement comme une énigme ou qui le réfute au nom des canons de la science de l'art (*Omaggio a Donatello*, 1985 : 247-253, ainsi que Bennett, Wilkins, 1984 : 183)¹ :

1 Il fait encore la couverture du catalogue complet de l'œuvre de Donatello établi par Charles Avery, lequel signale cependant, d'une manière hautement contradictoire, qu'il s'en trouverait désormais exclu (1991 : 40). Dans la somme parue en 1993 sur Donatello, l'auteur défend la paternité du sculpteur (qu'il avait lui-même autrefois contestée) sur ce « portrait en buste, très discuté, de Niccolò da Uzzano » (Pope-Hennessy, 1993 : 140), mais l'index signale cependant qu'il ne lui est qu'« attribué ».



« S'il représente effectivement Niccolò da Uzzano, et date des années 1430, il pourrait s'agir pour ainsi dire d'une relique familiale – auquel cas il ne saurait être jugé selon les canons du portrait et pourrait dès lors être reconsidéré comme un possible travail de Donatello. » (Bennett, Wilkins, 1984 : 184)

Ainsi, le caractère d'empreinte, de moulage, de ce buste ne semble pouvoir tenir qu'à des raisons strictement familiales, ainsi qu'au jeu des relations personnelles qui ont pu exister entre l'artiste et le mécène – impératifs familiaux et personnels seuls capables, aux yeux des historiens d'art, d'expliquer, sinon de justifier, la production d'un portrait dont le réalisme est parfois qualifié ouvertement d'« inartistique » ou d'« indigne » du génie de Donatello. La conservation de l'œuvre dans une demeure seigneuriale pendant plus de trois siècles ne pouvait que renforcer son caractère « domestique ».

« (...) Ce buste est d'ordinaire vivement critiqué parce qu'il présente trop d'aspects qui nécessiteraient d'être retravaillés en vue de passer du simple masque mortuaire au portrait – crâne, cou, paupières, orbites. (...) Son attribution à Donatello a été rejetée à cause de sa fidélité à la réalité ; cette œuvre ne fait que ressembler (restituant crûment les verrues et tout le reste), elle manque de ces ouvertures sur la personnalité et ses possibles transformations qui qualifient le vrai portrait. » (*Ibidem*)
Plus haut (p. 183), les mêmes auteurs signalent que l'œuvre est très souvent dénigrée comme « esclave » du réalisme. Enrico Castelnuovo traite ce réalisme d'« outré » (l'adjectif est en français dans le texte italien original) et considère comme définitivement rejetée l'attribution de ce buste à Donatello (1993 : 38).

L'identification à Niccolò da Uzzano a été proclamée au milieu du XVIII^e siècle par l'un de ses descendants, Ferrante Caponi, qui occupait alors le palais où était conservé le buste. Ses déclarations furent reprises par les historiens de l'art, qui ne sont donc pas les auteurs de cette première détermination documentaire. Laquelle obéissait à des motifs patrimoniaux évidents puisqu'elle permit aux Caponi d'entamer, à la fin du siècle suivant, des tractations pour vendre le buste à l'État italien. L'identification à Niccolò da Uzzano ne s'est donc pas faite d'après les nombreux portraits peints ou gravés que l'on connaissait de ce notable, représentations officielles, à la fois certifiées et idéalisées :



Benozzo Gozzoli,
détail de sa fresque *L'Adoration des Mages*,
1459 :
Niccolò da Uzzano (à droite)
y est représenté en compagnie
de Masa degli Albizi et Gino Capponi

Cette effigie de Niccolò da Uzzano selon les intérêts de sa famille était-elle également un portrait selon les critères de l'histoire de l'art ? S'agissait-il d'un portrait digne de ce nom ?

Il semble que non, et ceci pour une raison troublante : ce buste ne ressemblerait pas à un portrait parce qu'il ressemblerait trop à son modèle. Il serait trop ressemblant et pas assez artistique (« cette œuvre ne fait que ressembler »). Conséquence : peut-on être sûr qu'il représente bien Niccolò da

Uzzano ? Certains historiens y ont vu l'un des Caponi, d'autres la figure d'un saint (en tirant argument de la présence d'un trou sur la partie supérieure du crâne), d'autres encore l'effigie de Cicéron (en raison de la toge pourpre et de l'aspect antique de la sculpture). De fait, la tradition historique porte à assimiler tout portrait de cette époque à une figure religieuse ou à une imitation des Antiques. Il convient ensuite de remarquer que, dans cette bataille rétrospective autour de la ressemblance qui dresse l'une contre l'autre une idée de l'art et une idée de la réalité, c'est l'individualité du modèle, si glorieux fût-il, qui se trouve contestée, voire évincée la première, comme s'il importait avant tout de couper l'œuvre de ce référent trop réel à quoi elle semble tenir si fort.

« C'est qu'il ne fallait à aucun prix confondre l'art avec l'artisanat. L'existence, le statut social des Académies en dépendaient. De même l'existence et le statut discursif de l'histoire de l'art comme 'discipline humaniste'. Faut-il s'étonner que tous les arguments d'attribution relatifs au buste de Niccolò da Uzzano aient, implicitement ou explicitement, tourné autour de cette question ? C'est en effet *parce qu'elle se base sur un moulage* que cette sculpture a été – jusqu'à une date récente – refusée à Donatello. L'analyse technique révélait bien l'utilisation d'un moulage sur le vif : l'argile a même gardé les traces de la réunion des deux moules, une démarcation nette et profonde – non camouflée, donc – courant d'un côté à l'autre du cou, dans sa partie supérieure, et rejoignant la zone de naissance des cheveux (fig. 12-13). Middeldorf en 1936, Janson en 1957, Pope-Hennessy en 1968, puis en 1985 ont rejeté l'œuvre hors du corpus donatellien, arguant en général de 'réalisme non artistique', trop littéral – trop peu humaniste, trop peu 'idéalisé' – pour une œuvre contemporaine d'Alberti. » (Didi-Huberman, 1994 : 424).
« Car la procédure du moulage induisait dans cet objet singulier l'association de deux humanités contradictoires : d'un côté, la belle *humanité de l'humanisme* (l'affirmation civique de l'individu, l'identification romaine dans la pourpre du drapé) ; mais, d'un autre côté, ce caractère *humain trop humain*, si l'on ose dire, ce caractère trop indicièrement humain, qui rendait indécidable son statut de portrait : réalisé d'après la vie, 'sur le vif', ou réalisé après la mort, 'sur le cadavre' ? » (*Ibidem* : 429).

On voit, à partir de cet exemple fondateur, que la ressemblance, si elle est requise, ne suffit pas à faire le portrait, du moins à faire d'un portrait une œuvre d'art reconnue. Elle suffit peut-être pour le client, le commanditaire (et encore...), mais pas pour les autorités de l'art.

Même Diderot, pourtant moins rigide en cela que les autorités de l'Académie, se montrait enclin à saluer la difficulté du portrait, de même qu'il accordait un certain crédit aux scènes de genre, mais n'attendait pas moins des portraitistes qu'ils restituent davantage que la ressemblance de leur modèle :

« Il faut qu'un portrait soit ressemblant pour moi [*qui peux le vérifier parce que j'en connais le modèle*] et bien peint pour la postérité [*puisque c'est sous la forme d'un tableau qu'il va demeurer*] » (*Essais sur la peinture*, 1766).
Ainsi, dit Édouard Pommier, « lorsque la ressemblance cessera d'intéresser, ce qui arrive très vite, il restera un chef-d'œuvre de l'art, dont on admirera les qualités picturales » (1998 : 394).

Pourtant, beaucoup s'accordent à reconnaître la difficulté qu'il y a à restituer de manière ressemblante le visage, la physionomie d'un individu singulier. Diderot, encore lui, déclarait :

« Point de grands peintres qui n'aient su faire le portrait ; témoins Raphaël, Rubens, Le Sueur, Van deick. Point de grands sculpteurs qui n'aient su faire le buste. Tout élève commence comme l'art a commencé. Pierre disait un jour : 'Savez-vous pourquoi, nous autres peintres d'histoire nous ne faisons pas le portrait. C'est que cela est trop difficile.' » (*Essais sur la peinture*, 1766)

Dans un *Recueil des Portraits et Éloges* daté de 1659², était répété que la qualité première d'un portrait était d'être ressemblant ; sinon, de « portrait au naturel » ou d'« après nature », il devenait

2 Consacré plutôt aux portraits littéraires, mais révélateur néanmoins des attentes pour ce genre d'exercice, communes à celles du portrait peint.

« portrait à plaisir », « peinture de fantaisie » ou même « tableau » (« entendons par là une œuvre où la main de l'artiste apparaît plus que le souci d'exprimer fidèlement un modèle » (Lafond, 1966 : 141)). Un précepte affirmé dans *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert : « Dans tout *portrait*, on ne peut trop le dire, la ressemblance est la perfection essentielle. »

Quelques définitions données dans *L'Encyclopédie* : « L'*effigie* est pour tenir la place de la chose même [= sculpture]. L'*image* est pour en représenter simplement l'idée. La *figure* est pour en montrer l'attitude & le dessin. Le *portrait* est uniquement pour la ressemblance. »

Mantegna, célèbre pour ses portraits « vivants et vrais », aurait refusé en 1477 de faire un portrait en l'absence du modèle car « on ne peut faire un portrait au naturel sans voir le modèle » (Pommier, 1998 : 58). Diverses anecdotes soulignent la capacité de certains peintres à reproduire les traits d'une personne, aperçue même fugitivement, et ainsi de la confondre (en cas de vol, d'insulte...) (*Ibidem* : 107). Certaines copies de portraits servaient d'ailleurs à la police pour essayer d'arrêter des fugitifs.

« Il faut croire qu'on faisait alors grande confiance aux portraitistes d'avoir véritablement saisi la ressemblance et surtout qu'on accordait la même confiance aux copistes de ne l'avoir pas dénaturée. » (*Visages du Grand Siècle...*, 1997 : 25)

Plusieurs traités de l'époque insistent sur la fonction de reconnaissance du portrait et en font un critère de sa réussite : le portrait doit permettre de reconnaître immédiatement la personne représentée (Pommier, 1998 : 107-108).

« Le visage est sans grand caractère mais répond sans doute au désir du protagoniste : ressembler. » (appréciation du portrait d'un *Patricien* par Albrecht Cornelis, début du XVI^e siècle – Verhaegen, 1973 : 158)

Dans le Nord de l'Europe, en effet, et particulièrement en Angleterre, au XVI^e siècle, « les peintres étrangers, formés à une école plus réaliste, avaient la préférence des mécènes parce que leurs portraits étaient plus ressemblants. » (Gaunt, 1993 : 15) Sous la république puritaine établie par Cromwell (1649- 1658), l'élégance était bannie. Il écrivait à un peintre : « Notez, Monsieur, ces boutons, ces verrues, ces rugosités et contentez-vous de peindre tout ce que vous voyez. » (*Ibidem* : 37)

A noter que le terme de « ressemblance » n'est devenu courant en français qu'à partir du XVI^e siècle, pour qualifier un portrait réalisé sur le vif (*Dictionnaire historique de la langue française*).

On découvre parfois que l'insuffisance de la ressemblance valut au peintre non seulement des critiques, mais également une réprimande. Ainsi, le retable de Rimini (1496) représentant les saints Sébastien, Vincent Ferrier et Roch avec des donateurs, fut critiqué parce que les portraits de ces derniers, qui étaient censés avoir été peints sur le vif, ne ressemblaient en rien à leurs modèles. En fait, ce retable fut achevé par David, le frère de Ghirlandaio, qui venait de mourir. David ne perçut que 10 florins sur les 24 qui restaient à payer en raison de la qualité jugée insuffisante du retable (Cadogan, 2002 : 176 et 270).



Ghirlandaio, Domenico, puis David,
Retable de Rimini,
1496

Mais attention à trop de ressemblance (comme dans le buste de Donatello). Ainsi peut-on lire à propos du portrait très réaliste d'un vieillard et de son petit-fils, peint par Ghirlandaio vers 1490 (déjà vu dans le chapitre *A qui reconnaît-on un portrait ?*) :

« Certains ont eu le sentiment que les talents empiriques de Ghirlandaio brisent ici les conventions du portrait. Selon les préjugés du temps sur la physionomie, l'apparence extérieure était le reflet de l'intérieur, si bien que la difformité du visage valait difformité de l'esprit. » Mais la tendresse qui se dégage du personnage « annule purement et simplement l'équivalence physique et trait de caractère ».

Il existe un dessin du même personnage (même date). Il aurait été réalisé pendant que le modèle était assoupi ou sur son lit de mort. Il pourrait s'agir de l'équivalent graphique d'un masque mortuaire (Cadogan, 2002 : 304).



Certains de ces portraits particulièrement véristes sont nés de la relation de grande proximité, voire d'intimité entre le peintre et son modèle. Ainsi du portrait de Jacob de Moor par Antonio Moro (1560) :

« L'intimité qui le liait au modèle permit au peintre de reproduire avec vivacité les traits atteints par l'âge. » (Verhaegen, 1973 : 198)

L'intimité est évidemment présente dans le *Portrait de son père*, peint en 1622 par Giovanni Serodine (déjà montré dans le chapitre sur *Les genres du portrait*).

Toujours est-il qu'un réalisme appuyé soulève immédiatement des interrogations parmi les spécialistes de l'art. Ainsi à propos du portrait d'un *Homme* peint en 1476 par Antonello de Messine (vers 1430-1479) :



Antonello de Messine,
Portrait d'homme,
1476

L'habit de cet homme (robe rouge, couvre-chef noir) le désigne comme l'un des officiels de la République de Venise (Verhaegen, 1973 : 102) : toutefois, dans une monographie consacrée à ce peintre, on peut lire que ce portrait était considéré comme trop vériste, ce qui induisait, mais sans preuve, l'hypothèse qu'il pouvait s'agir d'un autoportrait. On trouve d'ailleurs la même supposition pour un autre *Portrait d'homme*, daté de 1473, qui pourtant ne ressemble nullement au premier.



Antonello de Messine,
Portrait d'homme,
1473

La ressemblance selon le modèle

La ressemblance est par ailleurs une notion sur laquelle les modèles eux-mêmes ne s'accordaient pas facilement.

Une trop grande fidélité n'était pas forcément appréciée, surtout si elle faisait trop ressortir les défauts du visage. Le peintre était alors sollicité pour les masquer tout en donnant l'impression de sacrifier au réalisme le plus scrupuleux.



Piero della Francesca,
Portrait de Federico de Montefeltro,
1456 :
peint de profil parce qu'il était borgne

Recommandations dans le *Dictionnaire portatif* de Pernety, publié en 1757 : les défauts du modèle, il faut s'arranger pour ne pas les montrer, s'ils ne sont pas essentiels à la connaissance de la personne ; sinon, « on doit les adoucir et les flatter un peu, mais cette indulgence ne doit pas être poussée au-delà des bornes ; ce serait un tableau, non un portrait. » (cité dans Pommier, 1998)

Certains commanditaires exigeaient de se faire peindre plus jeunes qu'ils n'étaient. D'autres réclamaient une forme d'« embellissement » qui permette à leur portrait de se rapprocher des modèles de beauté en vigueur :

« Les canons de beauté exigent eux aussi qu'on leur ressemble et il arrive qu'on ne se reconnaisse pas dans une peinture trop ressemblante³. Miroir et portrait s'opposent souvent. » (*Visages du Grand Siècle...*, 1997 : 26)

« Quand on regarde dans un miroir, on y voit son portrait. » (Furetière dans son *Dictionnaire*, 1690)

Cet art avantageux du portraitiste a été théorisé par Boileau dans son *Art poétique*, qui prônait un « embellissement agréable » :

3 En écho, cette affirmation de Boileau : « Le vrai peut quelquefois n'être point vraisemblable. » (*Art poétique*, 1674, Chant III, v. 48).

« Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux. » (chant III, vv. 1-2)

Certains commanditaires au physique vraiment peu flatteur demandaient explicitement au peintre de peindre leur « esprit » (*Visages du Grand Siècle...*, 1997 : 30) – ce qui n'allait pas forcément de soi non plus... On entre ici dans ce qu'un expert, Roger De Piles, appelait au XVII^e siècle l'aspect « politique » du portrait, c'est-à-dire les « éventuelles difficultés entre le peintre et le commanditaire, qui souhaite souvent une image plus belle que ressemblante » (*Ibidem* : 40).

Habitués aux caprices de leurs clients, les peintres savaient également que l'impression de ressemblance était affaire de moment, de disposition, et qu'elle changeait au cours du temps. Le peintre italien Giovanni Lanfranco, chargé vers 1640 à Naples de faire le portrait de l'épouse du vice-roi d'Espagne, vit son tableau vivement critiqué par les dames de la cour qui n'y trouvaient pas « la parfaite ressemblance à laquelle tout le monde s'attendait ». On lui demanda de retoucher son œuvre, qu'il rapporta quelques mois plus tard sans y avoir apporté la moindre modification :

« La Duchesse ayant convoqué ses dames d'honneur leur demanda si elles étaient satisfaites. Et toutes répondirent : oh oui, maintenant il est ressemblant, et il ne laisse plus rien à désirer. Lanfranco ne s'était pas plus soucie de le regarder que d'y mettre la main. Telles sont les conséquences des opinions, et c'est le malheur des portraits, qui sont exposés à la censure de la plèbe ignorante. » (récit de Passeri, date ? – cité dans Pommier, 1998 : 170)

Les peintres reconnus pour leur talent artistique professaient du mépris pour la versatilité des modèles et leur ignorance des règles de l'art. Tel Tocqué qui, dans son fameux *Discours sur le portrait*, prononcé devant l'Académie en 1750, affirmait :

« Il ne suffit pas de mettre sur la toile la ressemblance de ceux qu'on peint ; je sais que cette partie absolument nécessaire est celle qui en impose le plus aux gens peu connaisseurs : mais il faut convenir que le talent du portrait serait peu de choses s'il n'en exigeoit pas nombre d'autres. » (édition de 1930 : 14)

Ajoutons ce jugement d'un historien anglais du portrait pour qui « le portrait est un art tellement calculé des faux-semblants de la représentation [(*mis*)representation] que aucun modèle ne saurait en être tout à fait innocent. » (Brilliant, 1991 : 35 – je traduis) Une expression de l'époque véhicule cette ambivalence : « contrefaire le naturel » (ce qui voulait dire : l'imiter, le simuler avec art)⁴.

Les critères pour juger de la ressemblance d'un portrait dépendaient d'ailleurs de la nature des relations entretenues avec les personnes représentées, de leur fréquence également. Lorsque les personnes ne se voyaient pas souvent, le portrait constituait le seul souvenir qu'elles conservaient les unes des autres, en l'absence de toute autre forme d'image disponible. Voici ce que disait Louis-Isaac de Sacy à propos d'un portrait de son frère Antoine Le Maistre :

« Il n'y a rien en quoi j'estime plus l'excellence de la peinture, que de voir qu'elle empêche que les vivants ne meurent dans leur mort même, en rendant l'image toujours vivante. » (*Visages du Grand Siècle...*, 1997 : 22).
« Votre absence a augmenté la ressemblance », écrivait Mme de Sévigné au sujet du portrait de sa fille (*Ibidem* : 23).

4 Apparu au XIV^e siècle avec le sens de « simuler ». Le sens de « déformer » est sorti d'usage, mais demeure dans l'adjectif *contrefait*. Aujourd'hui, contrefaire signifie « reproduire par imitation, souvent pour se moquer (1549) ou, quand il s'agit de choses, dans une intention frauduleuse » (début du XIII^e siècle) – d'où vient le terme *contrefaçon* (*Dictionnaire historique de la langue française*).

D'ailleurs, la conviction dans la ressemblance d'un portrait avait tendance à se renforcer après la mort du modèle quand « les souvenirs de la personne représentée se sont suffisamment ternis pour être remplacés dans l'esprit des survivants par la ressemblance elle-même. » (Brilliant, 1991 : 74 – je traduis⁵) En d'autres termes, lorsque l'image mentale du mort s'estompe devant son portrait peint, qui, lui, demeure offert aux regards des contemporains.

La ressemblance selon les peintres

Les peintres savaient donc que leur peinture devait être fidèle, mais qu'elle ne saurait en rester là. La ressemblance aux traits physiques du modèle devait être dépassée pour faire ressortir d'autres qualités ou attraits : la valeur humaine ou morale, voire la beauté du modèle, mais également la « manière » du peintre, sa personnalité artistique.

Dans la seconde moitié du XVII^e siècle en France, les grands portraits peints remirent au goût du jour « l'accessoire significatif » dont la fonction était de « déterminer le personnage ».

« Cette manière de portrait n'approfondit pas la nature individuelle du modèle représentée. Certes, la ressemblance physique est parfaitement rendue ; c'est devenu affaire de métier et le métier est au point. Mais le modèle n'a pas le droit d'être en contradiction avec le *type* d'homme ou de femme qu'il représente. » (Francastel, 1969 : 156-157)

Tocqué, véritable autorité académique en matière de portrait, prescrivait :

« Comme je l'ai déjà dit, cette parfaite imitation que demande le portrait ne regarde pas seulement la figure. Tout ce qui entre dans la composition d'un portrait doit être portrait. (...) Soit meubles, etoffes, broderies, dentelles (...) » (édition de 1930 : 32).

Ces éléments du costume ou du décor contribuaient à situer, affirmer socialement le personnage, à le conformer au « type » qu'il était censé incarner, voire qu'il ambitionnait de devenir. Comme on l'a vu, cette exigence était prééminente dans les portraits d'apparat.

En outre, là où on est tenté de voir de la ressemblance dans un portrait, il s'y trouve de fait beaucoup d'éléments (objets, attributs ou autres) dont la valeur est essentiellement symbolique. Vasari, pour revenir à lui, recommandait que le portrait soit ressemblant et donc son modèle, reconnaissable. Mais, dans le cas du portrait que lui-même peignit en 1534 de Laurent de Médicis – mort en 1492 et que Vasari n'avait pas connu –, le tableau fut réalisé d'après un portrait préexistant, choisi parmi les plus ressemblants. En outre, ce portrait était accompagné d'une série d'objets (les masques, la lampe, le vase, les inscriptions) qui explicitaient les qualités du modèle, le message politique, moral et culturel et le patrimoine de vertus qu'il voulait transmettre à la postérité (Pommier, 1998 : 90).



Giorgio Vasari,
Portrait de Laurent de Médicis,
1534

5 « (...) that strange moment after the death of the portrayed when visual recollections have grown dim enough to be replaced in the mind of the survivors by the likeness itself. »

Quant à son portrait d'Alexandre de Médicis, c'était, selon la propre expression de Vasari, « un portrait de mon invention, selon mon imagination ». L'armure que porte le prince fut composée par Vasari, selon son idée et non pas d'après un modèle réel, dont il ne pouvait d'ailleurs pas approcher.



Giorgio Vasari,
Portrait d'Alexandre de Médicis,
1534

Dans ce portrait, « surgit alors un défilé de motifs qui sont tous les emblèmes d'une politique, à un moment crucial de l'histoire de Florence et de la famille des Médicis : les armes montrent que le duc est prêt à défendre l'une et l'autre ; sa position assise est le signe de la prise de possession de son pouvoir, le pouvoir restauré de la dynastie ; les ruines, derrière lui, rappellent l'assaut de 1530⁶, mais laissent apercevoir dans le lointain d'un ciel serein le panorama d'une Florence pacifiée et sereine. Son siège arrondi parle de la perpétuité de sa famille ; les corps sans bras ni jambes, qui décorent les pieds du trône, sont 'les peuples qui, guidés par la volonté de celui qui les commande, n'ont besoin ni de bras ni de jambes'. Une écharpe rouge évoque le sang répandu des ennemis vaincus, et aussi celui des Médicis... Et ainsi de suite. » (*Ibidem* : 90)

C'est un portrait « emblématique » qui « explicite, par des figurations extrinsèques au modèle, son caractère, sa biographie, ses actions, c'est-à-dire soit des phénomènes invisibles, soit des phénomènes étalés dans un temps étranger à celui de l'élaboration du portrait » (*Ibidem* : 91). C'est à l'évidence un portrait « savant, qui associe à l'image au naturel du personnage un texte écrit dans une langue des signes, une sorte de code, qui fait du portrait un récit historique ».

Vu sous un angle plus psychologique ou, du moins, plus individualisé (car qu'est-ce que la psychologie aux XVII^e ou XVIII^e siècles ?), le portrait était censé « montrer l'esprit, le caractère intime du modèle » (*Visages du Grand Siècle...*, 1997 : 29), que l'on croyait fortement révélé par les traits du visage. Si le peintre s'attachait à restituer la physionomie de son modèle, c'était surtout pour en faire ressortir le caractère et, si possible, en valoriser les vertus.

« Il faut que le portrait dégage un certain 'air', qui est le masque caractéristique de la personnalité. (...) L'air, c'est la pose du visage, c'est le fondement du portrait. Il incarne en la saisissant l'animation du modèle. » (*Ibidem* : 30)

L'« air » se situe à la jonction entre les particularités physiques et l'identité sociale ; il se nourrit de la ressemblance, qui l'individualise, et des conventions, qui le légitiment dans le contexte du temps. De même, le portrait ambitionne de combiner un visage singulier et une allure reconnaissable ; une identité et une fonction, une « qualité » ; un visage et un caractère. Le critique d'art et théoricien allemand de l'esthétique Gotthold Ephraïm Lessing écrivait en 1766 dans son fameux *Laokoon* :

« S'il est vrai que le portrait permet l'idéalisation, la ressemblance doit pourtant y dominer ; c'est l'image idéale de tel ou tel homme, non l'image idéale de l'homme en général. » (Pommier, 1998 : 359)

Comme nous l'avons déjà vu, l'idéalisation est une tendance souvent à l'œuvre dans les portraits, qu'elle émane de la demande des modèles, soucieux d'apparaître à leur avantage, ou qu'elle résulte du travail du peintre, préoccupé de faire œuvre d'art selon les canons esthétiques de son temps. La

6 Il avait reconquis Florence en mettant un terme par les armes à la troisième république florentine, grâce à l'appui de Charles Quint et du pape Clément VII (Jules de Médicis).

tension entre ressemblance et idéalisation, constitutive du genre du portrait, était célébrée lorsqu'elle aboutissait à un équilibre formel imperceptible. Exemple de chronique parue dans le *Mercure de France* en mai 1730 à propos d'un portrait et du peintre qui l'a peint :

« Maître de son art, il savait le cacher et donner de l'éclat à une figure sans le secours des faux brillants, du faste pompeux et extravagant, ni du fracas de la quantité de draperies, qui souvent en attirant trop les yeux, les détournent de l'objet principal ; dans ses ornements tout était sage et décent, rien n'y sentait l'apparat ni le théâtre. » (*Visages du Grand Siècle...*, 1997 : 26-27)

Léonard de Vinci est particulièrement réputé pour avoir œuvré à l'idéalisation du portrait, dont le sommet serait *La Joconde*, qui combine à la fois la ressemblance « naturelle » avec un visage existant (la fameuse et mystérieuse Mona Lisa) et en même temps les traits d'une beauté jugée universelle.

De fait, quantité de portraits versaient dans l'emphase, le décorum, voire le ridicule, à force de surcharges qui pouvaient aller jusqu'à rendre le modèle non reconnaissable. Dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre* (scène XII), Molière fait dire à l'une de ses héroïnes, hostile à la tyrannie des embellissements, si fréquente dans le portrait : « Pour moi, je vous demande un portrait qui soit moi, et qui n'oblige pas à demander qui c'est. » (*Visages du Grand Siècle...*, 1997 : 26) L'article consacré au portrait dans *L'Encyclopédie* fustige plus durement encore ces excès :

« Dans tout *portrait*, on ne peut trop le dire, la ressemblance est la perfection essentielle. Tout ce qui peut contribuer à l'affaiblir, ou à la déguiser, est une absurdité ; c'est pour cela que tout ornement introduit dans un *portrait* aux dépens de l'effet de tête, égare nos idées & nous fait manquer la reconnaissance, est une erreur, une foiblesse, une défiance prématurée, de pouvoir remplir suffisamment la principale intention de l'ouvrage, la ressemblance ; & qui, en cherchant d'avance à en compenser le défaut, le produit. En effet peut-on aisément reconnoître le *portrait* de sa femme, ou de tout autre à qui on s'intéresse, dans l'image payenne d'une folle échappée de l'Olympe, parcourant les airs sur une nue, ou d'une Minerve avec le casque d'un soldat, &c. Mais les personnes qui se font peindre aiment ces déguisements ; elles se font masquer, & sont surprises de n'être pas reconnues. » Il faut dire que, depuis la fin du XVII^e siècle, les portraits de cour avaient gagné un fort degré de fantaisie « où l'imagination rendait méconnaissable le modèle, où le portrait glissait doucement vers la figure de genre et l'individualité vers l'anecdote. » (*Visages du Grand Siècle...*, 1997 : 70)

Au final, trop de ressemblance dévaloriserait le portrait, mais trop d'art le dénaturerait. Difficile de trouver l'équilibre entre ces deux écueils. L'expression « ressemblance parfaite » en serait la formulation la plus exacte, mais en même temps, de nouveau, la plus contradictoire puisqu'elle accole deux termes antinomiques : « ressemblance » qui renvoie à la fidélité au réel, forcément contingent, et « parfaite » qui évoque plutôt l'idéal et l'intemporel. De fait, une ressemblance était jugée parfaite, non pas lorsqu'elle restituait exactement les traits du modèle, mais lorsqu'elle en donnait un tableau parfait, donc idéalisé, tout en restant dans les limites de la ressemblance.

En guise de conclusion : **Les vicissitudes du portrait d'Isabelle d'Este**

Isabelle d'Este (1474-1539) est restée célèbre comme la « Première Dame de la Renaissance ». En 1490, elle fut mariée à François de Gonzague, héritier d'une grande famille espagnole, marquis de Mantoue. A la cour de son mari, Isabelle devint une référence en matière de mode, de savoir-vivre, de maquillage et de beauté.

Elle est réputée également pour son rôle actif de mécène des arts et des lettres. Elle entretenait des relations avec les plus grands artistes et hommes de lettre de son temps. Pour décorer son fameux *studiolo*, elle commanda nombre de tableaux, sollicitant les peintres les plus célèbres sans

forcément obtenir leur collaboration. Il faut dire qu'elle était très exigeante sur le contenu des toiles, dictant ses idées d'une façon qui en dissuada plus d'un. Son absence de fortune personnelle entravait également ses projets. C'était une collectionneuse d'art antique.

On connaît un portrait d'elle, réalisé au fusain en 1499 par Léonard de Vinci, de passage à Mantoue. Isabelle d'Este semble l'avoir apprécié, de même que divers témoins qui la connaissaient. Ainsi, Lorenzo Pavia lui écrivit le 13 mars 1500 : « Léonard de Vinci est à Venise et m'a montré un portrait de Votre Altesse d'une ressemblance parfaite et si bien fait qu'il n'est pas possible d'être meilleur. » (Sizeranne, 1913 : 87)



Léonard de Vinci,
Portrait d'Isabelle d'Este,
1499

Des piqûres d'épingle autour du dessin signalent qu'il a dû être décalqué, ne serait-ce que pour en faire la copie que Léonard emporta avec lui, voire pour élaborer un tableau dont il ne reste pas de trace. Deux ans plus tard, le 7 mars 1501, Isabelle d'Este écrit à un moine qu'elle connaissait à Florence :

« Si Léonard, le peintre florentin, est à Florence, nous vous prions de vous informer quelle vie est la sienne... Voulez-vous le prier de nous envoyer un autre dessin de notre portrait parce que notre illustre seigneur a donné celui qu'il a laissé ici. » (Sizeranne, 1913 : 87)

Le modèle de ce portrait de profil était une médaille exécutée l'année précédente par Cristoforo Romano :



Cristoforo Romano,
Médaille à l'effigie d'Isabelle d'Este,
1498

Dès 1491, Isabelle d'Este avait sollicité ce sculpteur, alors au service de son beau-frère Ludovic Le More, duc de Milan, pour qu'il réalise son portrait en marbre, mais il n'en était rien sorti. Isabelle se trouvait au centre d'un réseau d'échanges entre les différents cours italiennes de l'époque qui générèrent une circulation continue d'informations et en particulier de portraits des personnages célèbres, objets d'incessantes comparaisons. Elle souhaitait obtenir son portrait des plus grands artistes, mais la chose se révéla souvent décevante car, de l'avis même d'Isabelle d'Este, il était difficile de trouver « des peintres qui reproduisent parfaitement le visage naturel » (Romano, 1996 : 58).

En 1493, elle commanda son portrait au célèbre Mantegna, peintre de la cour de Padoue, en vue de l'envoyer en cadeau à Naples à la comtesse d'Acerra, qui lui avait promis le sien en retour. Mais elle refusa le tableau de Mantegna qui, écrivit-elle, « l'a si mal fait qu'il ne nous ressemble en rien » (*Ibidem*) Elle sollicita alors un peintre étranger, Giovanni Santi, le père de Raphaël, peintre de la

cour d'Urbino. Ce dernier eut juste le temps d'achever le portrait avant de mourir. Isabelle d'Este l'envoya à son amie avec ces mots dubitatifs :

« Je vous envoie (...) mon portrait sur panneau fait par Giovanni Santi, peintre de l'Illustrissime Duchesse d'Urbino, et qui a la réputation de bien reproduire le naturel, même si ce portrait, d'après ce que l'on me dit, pourrait être plus ressemblant. » (*Ibidem*)

Il est intéressant de souligner que le modeste Giovanni Santi a été préféré au célèbre Mantegna, plus habitué il est vrai aux scènes héroïques, aux grandes fresques qu'il peignit d'abondance à Mantoue. Mais réaliser un portrait n'était pas non plus une commande très valorisante pour un peintre de cette envergure. Pourtant, Isabelle d'Este aurait vivement souhaité se faire représenter par les plus grands maîtres de l'époque. Seul Léonard y consentit, sans pousser jusqu'à la réalisation d'un véritable tableau, et uniquement parce que les vicissitudes du temps l'avaient contraint à fuir Milan pour Padoue.

Sollicitée par Isabelle d'Aragon, Isabelle d'Este engagea un autre peintre, Gian Francesco Maineri, de Parme, qui lui rendit un portrait aussi peu satisfaisant à ses yeux que le précédent :

« J'envoie celui-ci, quoiqu'il ne soit pas très ressemblant, car il me fait un peu plus grosse que je ne suis... » (Sizeranne, 1913 : 140).

Peu après, sa sœur, Lucrezia d'Este, duchesse de Ferrare, entreprit de faire peindre son portrait à distance. Elle la pria de lui envoyer un dessin d'après lequel le peintre engagé (Francia ?) pourrait travailler. Les deux premiers essais ne furent pas concluants. Puis le peintre peignit un portrait de mémoire qui fut envoyé à Isabelle d'Este, laquelle s'en montra enchantée :

« En vérité, vous m'avez faite beaucoup plus belle par votre art que la nature ne m'a jamais faite... Mais les yeux sont trop noirs. » (Sizeranne, 1913 : 141).

Elle réclama donc qu'ils soient retouchés pour être rendus plus clairs. Bien que flatté par le compliment, le peintre refusa de retoucher son tableau. Lucrezia suggéra à sa sœur :

« Pourtant, si vous étiez ici pour poser devant lui, il ferait de son mieux pour plaire à Votre Excellence. » (*Ibidem*)

Isabelle d'Este refusa de poser. Lucrezia lui proposa alors d'envoyer son peintre à Mantoue où elle pourrait lui accorder quelques heures de pose :

« Que Votre Seigneurie n'insiste pas davantage ! se récria Isabelle. La dernière fois qu'on a fait notre portrait, nous avons éprouvé un tel ennui de cette nécessité de rester ferme et immobile que jamais cela ne nous arrivera plus. » (*Ibidem* : 141-142)

Comme beaucoup de grands personnages, Isabelle d'Este n'aimait pas poser, c'était connu. Mais elle voulait tout de même des portraits ressemblants. De quelle ressemblance était-il question ? Les critères en étaient manifestement très élastiques, même pour le modèle directement concerné. En 1508, elle se félicita d'un nouveau portrait peint par Lorenzo Costa, pour lequel elle fit écrire des vers de louange. Portrait réalisé sur le modèle de *La Belle Ferronière* que Léonard de Vinci aurait peint quelques années auparavant (1490-1496) d'après Lucrezia Crivelli, la maîtresse du beau-frère d'Isabelle d'Este, le duc de Milan – maîtresse à qui Isabelle assura ensuite sa protection.



Lorenzo Costa,
Portrait d'une dame au chien,
vers 1500



Léonard de Vinci,
La Belle Ferronnière,
1490-1496

Enfin, en 1534-36, soit quelques années avant sa mort, elle eut la joie de découvrir son portrait peint par Le Titien : représentée beaucoup plus jeune qu'elle n'était alors (elle avait déjà dépassé 60 ans), elle-même reconnaissait ne pas « avoir été, à l'âge qu'il représente, de la beauté qu'il contient. » (Romano, 1996 : ?)



Titien,
Portrait d'Isabelle d'Este,
1534-1536

« Assurément, conclut Robert de la Sizeranne, ce portrait ne ressemble nullement à son modèle, mais il ressemble à l'idée qu'on se faisait, au loin, de la souveraine qui avait rallié tous les potentats, arbitré toutes les élégances et triomphé de toutes les factions. » (1913 : 121)

Elle fut encore peinte par Rubens en 1605-1606, d'aussi loin que l'avait fait Le Titien, désormais davantage comme un modèle de beauté que comme une personne réelle.



Paul Rubens,
Portrait d'Isabelle d'Este,
1605-1606

Voici encore trois autres portraits d’elle, au degré de ressemblance manifestement très variable :



Giulio Romano,
Portrait d’Isabelle d’Este,
vers 1531



Giovanni Francesco Caroto,
Portrait d’Isabelle d’Este,
vers 1500-1515 :
tableau conservé au Louvre,
sous le titre générique *Portrait de femme*



Inconnu,
Portrait d’Isabelle d’Este,
date ?

Bibliographie

AVERY, Charles, 1991 – *Donatello, catalogo completo delle opere*, Florence, Cantini.

BENNETT, Bonnie A., WILKINS, David G., 1984 – *Donatello*, Oxford, Phaidon Press.

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).

DIDI HUBERMAN, Georges, 1994 - « Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : la légende du portrait sur le vif », *Mélanges de l’École de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 106, n° 2, pp. 383-432.

FRANCASTEL, Galienne et FRANCASTEL, Pierre, 1969 – *Le portrait. 50 siècles d’humanisme en peinture*, Paris, Hachette.

GAUNT, William, 1993 – *La peinture anglaise 1260-1960*, Paris, Thames and Hudson (traduit de l’anglais par Fabienne Poloni).

LAFOND J.-D., 1966 - « Les techniques du portrait dans le 'Recueil des Portraits et Éloges' de 1659, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 18, pp. 139-148.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, 1997 – *L'invention du corps*, Paris, Flammarion.

Le discours de Tocqué sur le genre du portrait, 1930 – Paris, Jean Schemit libraire.

Omaggio a Donatello. 1386-1986, 1985 – Florence, Museo Nazionale del Bargello.

POMMIER, Édouard, 1998 – *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard.

POPE-HENNESSY, John, 1993 – *Donatello*, Paris, Editions Abbeville (traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort).

ROMANO, Giovanni, 1996 – *De Mantegna à Raphaël. Vers le portrait moderne*, Paris, Gérard Monfort, (traduit de l'italien par Sylvie Girard et Adriano Gubellini).

SIZERANNE, Robert de la, 1913 – *Les Masques et les Visages à Florence et au Louvre. Portraits célèbres de la Renaissance italienne*, Paris, Hachette et C^{ie}.

VERHAEGEN, A. F., 1976 – *Le portrait et la société dans les Flandres et à Venise au XVI^e siècle*, thèse d'histoire de l'art, Paris, EHESS, 1976.

Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV 1660-1715, 1997 – Paris, Nantes, Toulouse, Somogy/Musée des Beaux-Arts de Nantes, Musée des Augustins.