



**HAL**  
open science

## L'art en personne-Histoire sociale du portrait-5

Sylvain Maresca

► **To cite this version:**

Sylvain Maresca. L'art en personne-Histoire sociale du portrait-5 : Déclin, puis renouveau du portrait depuis la chute de l'Empire romain jusqu'à la Renaissance#1. 2022. hal-03506383

**HAL Id: hal-03506383**

**<https://hal.science/hal-03506383>**

Preprint submitted on 2 Jan 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

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

On trouvera à la fin de ce texte une bibliographie qui vaut également pour les deux parties à suivre de ce long chapitre.

### 1. DÉCLIN

L'Empire romain s'est achevé sur une ruine du portrait privé et du portrait funéraire qui allait durer des siècles. Pour traiter de ce qu'il advint ensuite du portrait, il importe de prendre en compte le christianisme, déjà agissant dans le bas Empire romain, puis de distinguer les deux empires qui se mirent en place à la suite de Rome, celui d'Orient dont Byzance devint la capitale et celui d'Occident, fondé plus tardivement par Charlemagne.

### LES CHRÉTIENS ET LE PORTRAIT

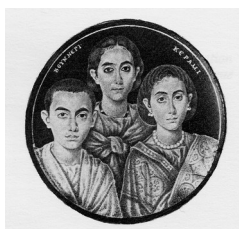
Vivant dans un monde rempli d'images, les premiers chrétiens ne semblent pas avoir manifesté d'hostilité particulière vis-à-vis des décorations figuratives qui pouvaient orner leurs lieux ou leurs objets de culte. On en trouve dans les catacombes ainsi que dans les sépultures. Ce recours à l'image pouvait même servir la mémoire des défunts : certains des portraits du Fayoum, on l'a vu, représentent des chrétiens, et il y a tout lieu de penser que beaucoup d'autres ont été peints à travers tout l'Empire romain, bien qu'il ne nous en reste peu de traces. Bref, les premiers chrétiens partageaient la culture visuelle de leur temps.



Les défunts Théoctecnos, Nonnosa et Hilaritas,  
dans les catacombes de saint Janvier, Naples  
(V<sup>e</sup> siècle)



La défunte Comminia,  
Catacombes de saint Janvier, Naples,  
(IV<sup>e</sup> ou V<sup>e</sup> siècle)



Deux dames chrétiennes en costume de cour  
et un jeune prince (identité ?),  
verre peint (V<sup>e</sup> siècle ?)

En revanche, ils rejetaient toute forme d'idolâtrie, condamnant sans appel l'adoration des images. Le culte de Dieu et de ses martyrs se développa donc sans images. La célébration de l'eucharistie et la vénération des reliques constituaient les deux pratiques culturelles essentielles.

Tout commença à changer lorsque le christianisme devint en 313 la religion d'État de l'Empire romain. Il adopta aussitôt l'adoration de l'image impériale, comme l'avaient pratiquée jusque-là les citoyens romains. Le clergé imita même certaines pratiques administratives, par exemple en plaçant les portraits des évêques dans les églises, à l'instar des portraits des fonctionnaires dans les bureaux officiels. « En cas de déposition de l'évêque, il y a *damnatio memoriae* : on détruit, on enlève ou on place tête-bêche son portrait (...). Les stylites, dont les pratiques ascétiques sont un substitut du martyre, sont le but de pèlerinages ; on diffuse leur image à partir de Siméon le Stylite (+ 465). » (Wirth, 1989 : 90). Ainsi le christianisme devint-il à son tour producteur de portraits officiels. Il contribua même à transformer la représentation de l'empereur qui, au VI<sup>e</sup> siècle, puis surtout au VII<sup>e</sup> siècle sous Justinien II, s'inféoda à l'image du Christ. Cette emprise croissante de l'imagerie religieuse sur l'imagerie impériale, dont elle usurpa peu à peu les droits, engendra un long conflit entre l'Église chrétienne et le pouvoir profane : la querelle de l'iconoclasme, tranchée (du moins provisoirement) en faveur du culte des images par le concile de Nicée en 787.

## LE PORTRAIT À BYZANCE

Les icônes offertes à l'adoration des fidèles représentaient les visages du Christ, de la Vierge et des saints. Elles étaient peintes d'après des prototypes codifiés dont elles reproduisaient à la lettre la symbolique visuelle. Ces visages n'étaient en rien des portraits puisque toute ressemblance physique s'en trouvait exclue. C'étaient plutôt des effigies schématiques, mais reconnaissables (notamment grâce au texte qui les accompagnait le plus souvent), affichant dans leur abstraction et leur réalité matérielle (un peu de peinture sur une planche de bois) leur caractère de symbole. Ces conventions omniprésentes de représentation étaient déterminantes pour prévenir l'idolâtrie : l'adoration des images religieuses devait élever les fidèles vers les modèles saints qu'elles représentaient arbitrairement, pas les attacher à la forme donnée à cette représentation. C'est le Christ qu'on adorait à travers son image, pas l'icône elle-même.

Cette production massive d'« images de la divinité et des saints qui regardent le chrétien en face, de leurs yeux hypertrophiés, et lui réclament des cierges, de l'encens, des soins corporels, le baiser, la prosternation, des chars pour se déplacer » (Wirth, 1989 : 50), ne résulta pas seulement d'un nouveau dogme iconodule. Elle fut préparée par une transformation des formes artistiques, repérable dès la seconde moitié du V<sup>e</sup> siècle. On vit régresser dans les églises les scènes narratives qui représentaient les épisodes marquants de l'Évangile ou de la vie des saints. L'action s'y figea de plus en plus au bénéfice de la représentation frontale des personnages, qui s'adressaient au spectateur plutôt que d'interagir les uns avec les autres. Cette frontalité des corps et des visages caractérisait déjà la représentation des empereurs ; elle serait passée dans l'art religieux, au point d'y devenir la norme au VI<sup>e</sup> siècle. De même que l'effigie de l'empereur était destinée à l'adoration de ses sujets, de même ces peintures religieuses, de plus en plus réduites à des visages figurés de face, appelaient l'adoration des fidèles, même avant que l'Église l'eût permise.

« Le personnage se réduit donc à un visage aux yeux dilatés et à un vêtement somptueux. Ce qu'il peut y avoir d'accidentel dans l'expression du visage disparaît. La peinture fait disparaître aussi l'individualité des traits et, de plus en plus, les caractères distinctifs de l'âge et du sexe, à l'exception de la barbe qu'il faut comprendre comme un symbole d'autorité. La reconnaissance des personnages passe donc par leurs attributs, ceux qu'ils portent dans l'existence réelle (couronne, manteau...) et

ceux qui les identifient dans l'iconographie, comme les instruments du martyr. » (Wirth, 1989 : 97) On retrouve ici la veine des portraits « typologiques », produits depuis l'Antiquité égyptienne pour figurer les pharaons, les dieux ou d'autres catégories de personnages éminents.

Mais, de la même façon que les portraits officiels égyptiens ou mésopotamiens mêlaient des divinités et des personnes réelles, l'iconographie religieuse de Byzance et de Rome, désormais siège de la papauté, ne se limitait pas aux images du Christ, de la Vierge et des saints. « C'est au VI<sup>e</sup> siècle que la hiérarchie céleste entre en contact direct avec les hommes. Les images se rapprochent du croyant en prenant la forme du tableau. Il s'agit soit de peintures murales placées à la hauteur du regard, soit des icônes portatives qu'on voit se répandre. En même temps, le saint auréolé entre en contact, à l'intérieur de l'image, avec le dignitaire au nimbe carré, et même avec le donateur profane, qui passe ainsi de l'autre côté de l'image. Le ciel et la terre communiquent alors dans une hiérarchie ponctuée par les marques de vénération. » (Wirth, 1989 : 97-99) On trouve ainsi sur des mosaïques ou, plus rarement, sur quelques fresques de cette époque (qui ont été conservées parce qu'occultées longtemps sous d'autres couches de peintures successives), des saints entourés d'évêques, de préfets ou des donateurs.



Saint Démétrius entouré du préfet Léonce  
et de l'évêque Jean,  
Salonique, Saint Démétrius, vers 630



Fresque-icône de la donatrice Turtura  
(au premier plan à gauche),  
catacombe de Comodilla, Rome, 528



Mosaïque San Vitale, Ravenne, 547 :  
le banquier Julien dit l'Argentier y figure  
à droite de l'empereur Justinien

Dans l'empire d'Orient (qui, sous Justinien, englobait l'Italie), il apparaît donc que le portrait était répandu sous une double forme :

- l'effigie hautement symbolique des saintes figures ;
- l'effigie nullement ressemblante mais clairement identifiée (par des attributs et des inscriptions) de personnages importants, depuis l'empereur jusqu'à de simples donateurs locaux. Les quelques exemples qui nous sont restés de ces portraits de personnes ayant réellement existé révèlent l'existence d'une tradition du portrait profane, en lien direct avec l'affirmation de positions sociales éminentes au sein de l'Empire ou au service de l'Église. La différence avec les portraits tout aussi

somptuaires de l'époque romaine réside dans la forme : l'emprise écrasante du symbolisme religieux ôtait à ces portraits toute visée réaliste.

## LE PORTRAIT DANS L'EMPIRE CAROLINGIEN

La situation était tout autre de l'autre côté des Alpes. Les carolingiens, en effet, se montrèrent réticents vis-à-vis du culte des images religieuses. Celui-ci avait pourtant été avalisé par le Concile de Nicée et était depuis largement pratiqué dans l'empire byzantin. Les papes de Rome l'avaient repris à leur compte. Mais il en alla tout autrement dans l'empire des Francs : le christianisme n'y constituait pas l'essence du pouvoir et la méfiance était forte à l'égard de l'autre empire, celui d'Orient. Dans les faits, les carolingiens se montrèrent très sourcilleux sur la nature des images qu'il leur semblait légitime d'offrir à l'adoration des fidèles. Un texte officiel fut même élaboré peu avant l'an 800, les *Libri carolini*, pour établir cette doctrine et l'opposer à celle de Rome. Elle établissait une distinction très nette entre les représentations visuelles du Christ, de la Vierge et des saints, et la diversité des scènes narratives représentant les principaux épisodes des évangiles, qu'on pouvait trouver peintes sur les murs des églises ou plus souvent sur les pages des manuscrits. Autant il paraissait juste aux carolingiens d'encenser l'image de la Vierge, autant il leur semblait inadmissible de vénérer, par exemple, une scène comme la fuite en Égypte car cela revenait à honorer des détails aussi triviaux que l'âne qui transportait les fuyards. En conséquence, dans l'empire carolingien, l'imagerie religieuse se limita à représenter la Vierge à l'Enfant, le Crucifié, la Majesté divine et les saints (Wirth, 1999 : 46). Par contraste avec le luxe des icônes byzantines, les sanctuaires carolingiens cultivèrent un art religieux modeste, dont d'ailleurs peu de traces nous sont restées, à l'exception des manuscrits enluminés : « Les hommes de l'An Mille ne se ruinaient pas plus à construire des cathédrales que des palais. Ils vivaient confortablement dans des maisons de bois, avec des églises modestes et proportionnées aux ressources. Le système religieux carolingien a donc évité pendant plus de deux siècles le gaspillage somptuaire, en renonçant à assurer la toute-puissance de l'Église ou de l'État. » (Wirth, 1989 : 22).

Comme dans l'Empire d'Orient, la représentation des saints donnait lieu à la réalisation de nombreuses effigies, mais sans rien en elles qui s'efforce de restituer l'aspect physique des personnages. « Jusque-là, l'image cherche plutôt à atteindre l'universel dans la représentation d'un individu que les particularités sensibles et accidentelles qui le distinguent des autres, car c'est l'universel qui est considéré comme l'objet de la connaissance intellectuelle. » (Wirth, 1999 : 87). D'ailleurs, dans les peintures religieuses de cette époque, beaucoup de personnages étaient représentés de manière à en évoquer d'autres, ce qui rend leur identification hasardeuse. Certains signes conventionnels (tels que les différentes formes de limbes, la présence ou l'absence de manteau, la barbe, la taille) permettaient de distinguer les personnages historiques des figures mythiques, mais ces conventions n'avaient rien de réaliste. Les peintres de l'époque avaient pourtant les moyens de personnaliser chaque individu grâce à des attributs reconnaissables, mais tel n'était pas leur intention. Cette iconographie était un art savant peu lisible. Elle ne réservait aucune place au portrait proprement dit, même si le mot *imago* désignait clairement la représentation d'une figure humaine : mais une telle représentation n'avait rien à voir avec le témoignage individuel qu'avaient tant cultivé les Romains.

Dans l'étude de Jean Wirth sur *L'image à l'époque romane* (qui porte sur la période entre le règne des carolingiens et la réforme grégorienne du XI<sup>e</sup> siècle), on ne trouve que 10 illustrations sur 186 qui relèvent de manière extensive du « portrait ». Toutes ces images sont postérieures à l'an 800 et aucune, avant 1100, ne représente un individu singulier (auteur d'un manuscrit ou donateur d'une église).

Les détenteurs du pouvoir temporel ne cultivaient pas davantage leur propre image. A la différence des empereurs romains, Charlemagne et ses successeurs n'organisèrent pas le culte de leur portrait. L'empereur d'Occident n'était pas représenté dans tout son territoire par des effigies omniprésentes, comme celle de son homologue byzantin. Selon Pierre Francastel, il fallut « attendre la quatrième génération des rois carolingiens [vers 850] pour recueillir quelques portraits royaux dans les royaumes issus des invasions barbares. Là encore, pour les rencontrer, il serait vain d'aller les chercher dans les lieux ouverts au public. Il faut, pour les voir, ouvrir un livre, enfermé lui-même dans une bibliothèque de couvent. » (1969 : 57) Ces portraits, identifiés par le texte qui les accompagne, affirmaient surtout le lien étroit entre le souverain et la figure du Christ – lien censé faire de lui le représentant du Christ sur terre, à l'instar des empereurs chrétiens de Byzance :



Otton III représenté dans les Évangiles du trésor d'Aix-la-Chapelle, datés de la fin du X<sup>e</sup> siècle (Wirth, 1999 : ill. 11) :

« Le corps royal est séparé en deux par un voile, symbolisant à la fois le ciel et l'Écriture, pour figurer sa double nature humaine et divine »

Dans certaines circonstances, toutefois, ces portraits étaient conçus pour être vus du plus grand nombre, comme sur cette mosaïque de l'église de la Martorana, à Palerme, datée de 1140, qui montre le couronnement du roi Roger II de Sicile par le Christ (Baschet, 1996 : 18) :



Mais il est clair, dans ce cas, que ce roi normand (issu donc de l'univers carolingien) reprend et exhibe la symbolique visuelle byzantine pour afficher un pouvoir concurrent de celui de Byzance.

A la même époque, on trouve dans certains manuscrits des représentations du jeune prince qui allait devenir Charlemagne, réalisées certainement après sa mort et dont il est impossible de déterminer dans quelle mesure elles restituent sa véritable physionomie.



Couronnement d'un prince franc (probablement Charlemagne), entre les papes Saint-Grégoire et Saint Adrien 1<sup>er</sup> Sacramentaire dit de Metz, IX<sup>e</sup> siècle

Autres exemples de représentations de Charlemagne ou d'autres souverains :



Charlemagne et son fils Pépin, roi d'Italie,  
en train de juger  
(bâton de justice à la main, épée au côté),  
manuscrit du IX<sup>e</sup> siècle



Charlemagne  
(bâton de justice à la main),  
en-tête d'un recueil de capitulaires<sup>1</sup>,  
IX<sup>e</sup> siècle



Les rois Pépin d'Italie et Lothaire I<sup>er</sup>,  
*Codex Legum Longobardorum*, XI<sup>e</sup> siècle :  
à cheval en costume d'apparat, le bâton de justice  
à la main – un guerrier suit Lothaire, lance à la main  
et trompe de chasse au cou



Louis le Pieux, empereur,  
en-tête de ses propres capitulaires,  
date ?

Les souverains carolingiens faisaient donc réaliser des images, en particulier des portraits d'eux, mais pour leur propre usage. On sait en particulier que Charlemagne avait fait décorer son palais d'images profanes, dont des portraits de lui-même, de ses prédécesseurs chrétiens, mais aussi païens<sup>2</sup>.

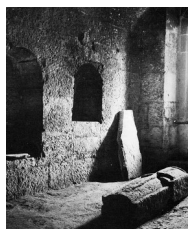
Le même « Charlemagne et ses successeurs ont préféré pour leurs sépultures les beaux sarcophages de l'Antiquité qu'ils ont simplement réemployés sans toujours se donner la peine de les personnaliser à nouveau. » (Ariès, 1983 : 39). Car, depuis le V<sup>e</sup> siècle, l'usage s'était perdu d'inscrire des épitaphes sur les tombes, même celles des grands personnages (à l'exception des papes, fidèles à l'écriture).

<sup>1</sup> Actes législatifs de l'époque carolingienne, divisés en chapitres.

<sup>2</sup> Il fit notamment placer à l'entrée de son palais d'Aix-la-Chapelle la statue équestre du chef ostrogoth Théodoric, envahisseur de l'Italie en 488 (Wirth, 1989 : 101).



Sarcophages,  
Poitiers, baptistère Saint Jean,  
VI<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècle



Sépulture de princes mérovingiens,  
Soissons, crypte de Saint Médard,  
VII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle

A la différence des rois mérovingiens qui utilisaient des sceaux représentant la tête du souverain de face, complétée par l'inscription de son nom et de son titre (*La France romane*, 2005 : 353), les souverains carolingiens employaient pour se faire représenter des camées romains sur lesquels figuraient des dieux ou des figures allégoriques antiques, voire des empereurs romains, qu'ils transmettaient tels quels à leurs successeurs<sup>3</sup> ; le cas échéant, une simple inscription les personnalisait : par exemple, « Que le Christ protège Charles roi des Francs » désignait Charlemagne (Recht, Schmitt, 1988 : 34).

Un contre-exemple, toutefois : en 820, Louis le Pieux réintroduisit l'effigie royale dans les monnaies :



Monnaie à l'effigie de Louis le Pieux,  
820

comme au temps des Mérovingiens :



Monnaies d'or mérovingiennes, VII<sup>e</sup> siècle :  
on y trouve les effigies de Chilbert I<sup>er</sup> (511-558),  
Théodobert I<sup>er</sup> (534-548), et Dagobert I<sup>er</sup> (629-639)

<sup>3</sup> « Charlemagne utilisait pour son cachet de justice un gemme romain du II<sup>e</sup> siècle avec l'image de Jupiter Sérapis (...). Quant à Louis le Germanique, il utilisait un cachet avec un gemme où figurait le tête barbue d'Hadrien : ce même sceau fut encore utilisé par son fils et son arrière-oncle Louis. Carloman, frère de Charlemagne, utilisait un gemme avec une bacchante. » (Recht, Schmitt, 1988 : 34 note 5)



Mais son exemple ne fit pas beaucoup d'émules : par la suite, le signe de la croix devint omniprésent sur les monnaies royales (cf. *La France romane*, pp. 355-357).

Ainsi, à la différence du luxe d'images, religieuses mais aussi profanes, qui régnait en Orient – luxe ruineux qui servait la gloire éternelle de l'Église et le pouvoir temporel, plus fragile, des autorités –, l'Occident est resté en marge de cette profusion. En particulier, le portrait profane n'y a pas connu de réelle existence avant le IX<sup>e</sup> siècle et un début d'essor avant le XI<sup>e</sup> siècle.

Voici quelques-uns des premiers exemples conservés :



Lodhari, roi des Alamans  
(il remet sa loi à un évêque, à un duc et à un comte),  
manuscrit d'un bréviaire d'Alaric, 700-750



Père abbé,  
sacramentaire gélasien  
dit « de Gellone »,  
Flavigny, 755-787



Le roi Bozon offre à Saint-Etienne  
l'abbaye de Charlieu qu'il a fondée  
(fresque peinte vers 900-950,  
c'est-à-dire après sa mort, survenue en 888)

## Bibliographie

Ariès Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Seuil, 1975.

Baschet Jérôme, « L'image-objet » in Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt, *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Cahiers du Léopard d'or, 5, 1996, pp 7-26.

Battisti Eugenio, *Giotto*, Genève, Skira, 1990.

Bedos-Rezack Brigitte Miriam, « Les marqueurs de l'individuation », in Brigitte Miriam Bedos-Rezack et Dominique Iogna-Prat (sous la direction de), *L'individu au Moyen Age*, Paris, Aubier, 2005, pp. 33-42.

Bonafoux Pascal, *Les peintres et l'autoportrait*, Genève, Skira, 1984.

Châtelet Albert, *Jean Prévost, Le Maître de Moulins*, Paris, Gallimard, 2001.

Craig Harbison, *La Renaissance dans les pays du Nord*, Paris, Flammarion, 1995.

Duby Georges, *Le Moyen Age. Fondements d'un nouvel humanisme, 1280-1440*, Genève Skira, 1984.

Francastel Galiene et Pierre, *Le portrait. Siècles d'humanisme en peinture*, Paris, Hachette, 1969.

Grodecki Louis, Brisac Catherine, *Le vitrail gothique au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Office du Livre, 1984.

*La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, Paris, Hazan-Musée du Louvre Éditions, 2005.

Laneyrie-Dagen Nadeije, *L'invention du corps*, Paris, Flammarion, 1997.

Paolucci Antonio, *Piero della Francesca*, catalogue complet, Paris, Bordas, 1990.

Recht Roland, Geyer Marie-Jeanne (sous la dir. de), *A qui ressemblons-nous ? Le portrait dans les musées de Strasbourg*, Les musées de la ville de Strasbourg, 1988.

Recht Roland, Schmitt Alain, « Aux origines du portrait moderne », in Recht, Geyer, 1988 : 34-36.

Sizeranne Robert de la, *Les masques et visages à Florence et au Louvre. Portraits célèbres de la Renaissance italienne*, Paris, Hachette et Cie, 1914.

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

Verhaegen A.F., *Le portrait et la société dans les Flandres et à Venise au XVI<sup>e</sup> siècle*, thèse de troisième cycle sous la direction de Galiene Francastel, Paris, EHESS, 1976.

Warburg Aby, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990 ; en particulier : *L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage*, pp. 101-135.

Wirth Jean, « Structure et fonctions de l'image chez saint Thomas d'Aquin », in Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt (sous la direction de), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Cahiers du Léopard d'or, 5, 1996 : 39-57.

Wirth Jean, *L'image à l'époque romane*, Paris, Éditions du Cerf, 1999.

Wirth Jean, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.