

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

THÉÂTRE OU VÉRITÉ : L'ÉMERGENCE DE LA POSTURE DE
TROIS-QUARTS DOS DANS LE PORTRAIT INDIVIDUEL
DU DÉBUT DU XVI^e SIÈCLE EN ITALIE ;
LES CAS DE TITIEN, RAPHAËL ET ANDREA DEL SARTO

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
FLORENCE VICTOR

DÉCEMBRE 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À toutes celles et à tous ceux qui m'ont encouragé durant ces deux dernières années, j'adresse ces sincères remerciements :

Au professeur Itay Sapir, mon directeur de recherche, pour avoir relu avec attention mes chapitres, pour ses suggestions de lecture; ses commentaires pertinents et constructifs; pour son sens de l'humour et sa confiance en moi.

Au professeur Eduardo Ralickas qui partage avec ses élèves sa passion de l'histoire de l'art et qui m'a encouragé, dès le début de mon parcours, à poursuivre mes recherches.

Merci à ma famille. À ma mère pour sa générosité et qui, depuis toujours, démontre un enthousiasme inébranlable face à tous mes projets. À mes filles, Gabrielle et Romane, pour leur amour inconditionnel.

Merci à toutes et à tous mes ami.e.s. et particulièrement à Martine, Chantal, Silvie, Marilyn, Marili, Marie-France, Anne-Marie et Jeffrey pour la complicité et la constance de leur amitié.

À mes collègues et ami.e.s de l'éducation du MACM pour leur amitié, les discussions et les rires.

Au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour cette bourse qui m'a permis de concentrer mes énergies sur mes recherches.

AVANT-PROPOS

(Prologue)

Un homme de trois-quarts dos nous regarde, nous spectateurs. Un homme de trois-quarts dos me regarde, moi, spectatrice. Qui est-il ? Je ne sais pas. Que veut-il ? Je n'en sais rien mais il cherche mon regard. Moi, spectatrice du XXI^e siècle, j'observe à mon tour cet homme du XVI^e siècle. Je le regarde même effrontément puisqu'il est une image peinte sur un tableau. Mais en même temps, cet homme est infiniment présent aujourd'hui, devant moi. À cause du regard, à cause de la pose. Les autres avant lui, portraits peints, hommes ou femmes, étaient de profil, de face, de trois-quarts mais jamais de trois-quarts dos, jamais de trois-quarts dos avec ce regard tourné vers la spectatrice. C'est une pose ambiguë que de se présenter ainsi à l'autre : se cacher et se dévoiler, se révéler à demi. Pourquoi le peintre a-t-il choisi cette posture pour son modèle ? C'est une posture difficile à tenir. Une posture anti-anatomique qui demande une torsion du cou. Cette posture semble être une contorsion mise en scène par l'artiste pour dire quelque chose. Sinon, pourquoi cette épaule face à nous ? Si on veut montrer à moitié, on peut présenter un profil. Si on veut révéler un peu plus, de trois-quarts face. Si on veut affirmer, de face. Pourquoi donc le trois-quarts dos avec ce regard qui cherche celui de la spectatrice ?

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iii
LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	xi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LE PORTRAIT ITALIEN ET L'ÉMERGENCE DU TROIS-QUARTS DOS	6
1.1. L'apparition du portrait individuel en Italie.....	6
1.2. Qu'est-ce qu'un portrait aux XV ^e et XVI ^e siècles ?.....	10
1.2.1. Le portrait de profil.....	13
1.2.2. Le portrait de trois-quarts.....	15
1.2.3. Le portrait de trois-quarts dos.....	17
1.3. Titien et le <i>Portrait de Gerolamo Barbarigo</i>	19
1.3.1. Formation de Titien.....	19
1.3.2. Technique de Titien	20
1.3.3. <i>Portrait de Gerolamo Barbarigo</i>	22
1.4. Le portrait florentin et l'influence de Léonard de Vinci.....	25
1.5. Influence de Savonarole sur l'art florentin.....	28
1.6. Raphaël et le <i>Portrait de Bindo Altoviti</i>	29
1.6.1. Raphaël : sa formation, ses influences.....	29
1.6.2. <i>Portrait de Bindo Altoviti</i>	31
1.6.3. Influence du Courtisan.....	35
1.7. Andrea del Sarto et le <i>Portrait d'un jeune homme</i>	37
1.7.1. La formation d'Andrea del Sarto.....	37
1.7.2. <i>Portrait d'un jeune homme</i>	39
1.7.3. Identité du modèle.....	40
1.7.4. Similitudes avec le portrait de Raphaël.....	42
1.8. Le rôle des commanditaires.....	43

CHAPITRE II	
LE PORTRAIT : FENÊTRE, MIROIR OU LIVRE?.....	48
2.1. Le portrait comme fenêtre : le legs d'Alberti, <i>De Pictura</i>	48
2.2. Le portrait comme miroir : Le mythe de Narcisse.....	55
2.2.1. L'autoportrait.....	60
2.3. Le tableau comme livre.....	63
CHAPITRE III	
LE PORTRAIT; VÉRITÉ OU THÉÂTRE?.....	74
3.1. Vérité.....	74
3.2. Théâtre	80
3.2.1. <i>Ut Pictura theatrum</i>	80
3.2.2. Théâtralité, la critique de Fried	84
3.2.3. Goffman et la façade de l'acteur.....	91
3.2.4. Trois approches théâtrales du XX ^e siècle et leur application sur le trois-quarts dos.....	95
3.2.5. Le masque	100
3.3. Le trois-quarts dos et la séduction.....	106
CONCLUSION.....	109
ANNEXE A: FIGURES.....	115
BIBLIOGRAPHIE.....	153

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	Hans Holbein le Jeune, <i>Portrait de Georg Gisze de Danzig</i> , 1532, huile sur chêne, 86,2 x 97,5cm, Gemäldegalerie, Berlin.....	115
2	Titien, <i>Portrait de Gerolamo Barbarigo</i> , vers 1510, 81,2 x 66,3cm, huile sur toile. Inv : NG1944. National Gallery, Londres	116
3	Raphaël, <i>Portrait de Bindo Altoviti</i> , 1515, 59,7 x 43,8 cm, huile sur panneau. Inv : Samuel H. Kress Coll. 1943.4.33. National Gallery of Art, Washington.....	117
4	Andrea Del Sarto, <i>Portrait d'un jeune homme</i> , vers 1517, huile sur toile de lin. 72 x 57 cm, Inv :NG690. National Gallery, Londres.....	118
5	Giotto, <i>Le Jugement dernier</i> (détail), 1306, fresque, Cappella Scrovegni (Chapelle Arena), Padoue.....	119
6	Léonard de Vinci, <i>Portrait of Ginevra de' Benci</i> , 1474-78, huile sur bois, 38,8 x 36,7 cm, National Gallery of Art, Washington.....	120
7	Léonard de Vinci, <i>Portrait de Cecilia Gallerani</i> (<i>La Dame à l'hermine</i>), 1483-90, huile sur bois, 55 x 40 cm, Czartoryski Museum, Cracovie.....	120
8	Domenico Di Bartolo, <i>L'éducation et le mariage des orphelines</i> , 1442, fresque, h : 450 cm, Pellegrinaio, Spedale di Santa Maria della Scala, Sienne.....	121
9	Franceschino Zavattari, <i>Le Cycle de Théodelinde</i> (scène 24), 1430-1447, fresque, Tombeau de la Chapelle de la reine Théodelinde, Cathédrale de Monza.....	122
10	Fra Filippo Lippi, <i>La Lippina</i> ou <i>Vierge à l'enfant avec deux anges</i> , c.1465, tempera sur bois, 92x63,5 cm. Spedale degli innocenti, Florence.....	123
11	Sandro Botticelli, <i>Vierge à l'enfant avec un ange</i> , 1465-1467, tempera sur bois, 87x60cm, Spedale degli innocenti, Florence.....	123

12	Marcantonio Raimondi, <i>Le jugement de Pâris</i> , d'après un dessin de Raphaël, (1510-1520), gravure, 29,1 x 43,7 cm.....	124
13	Titien, <i>Tête d'homme</i> , c. 1508-1510, (Détail. Faisait partie du tableau perdu <i>le Christ et la femme adultère</i>), huile sur toile, Glasgow Museums Resource Centre.....	125
14	Rembrandt, <i>Autoportrait à 34 ans</i> , 1640, huile sur toile, 102 x 80 cm, National Gallery, Londres.....	125
15	Masaccio, <i>Profile of a Man</i> , 1426-27, tempera sur bois, 41 x 30 cm Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.....	126
16	Pisanello, <i>Portrait of Leonello d'Este</i> , c. 1444, tempera sur bois, 26 x 18 cm, Accademia Carrara, Bergamo.....	126
17	Léonard de Vinci, <i>Tête de jeune femme</i> , c. 1490, pointe d'argent sur papier vert pâle 180 x 165 cm, Musée du Louvre, Paris.....	127
18	Léonard de Vinci, <i>Le Baptême du Christ</i> (détail), 1472-75, huile sur bois, Galerie des Offices, Florence.....	127
19	Léonard de Vinci, <i>Études</i> (recto), c.1470-1480, encre brune sur craie noire sur papier, 16,4 x 13,9 cm, The Armand Hammer Collection, NGA, Washington.....	128
20	Léonard de Vinci, <i>Tête de jeune fille</i> , c. 1483, pointe d'argent et rehauts de blanc sur papier préparé, 181 x 159 mm, Biblioteca Reale, Turin.....	128
21	Léonard de Vinci, <i>La Vierge aux rochers</i> (détail), 1483-1486, huile sur panneau, transposé sur toile, Musée du Louvre, Paris.....	129
22	Dessin de Léonard et <i>Portrait de Bindo Altoviti</i> de Raphaël. (Renversement d'image du tableau de Raphaël).....	129
23	Raphaël, <i>Portrait de Maddalena Doni</i> , 1506, huile sur panneau, 63 x 45 cm, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Florence.....	130
24	Léonard de Vinci, <i>Mona Lisa (La Gioconda)</i> , c. 1503-5 huile sur panneau, 77 x 53 cm, Musée du Louvre, Paris.....	130

25	Raphaël, <i>Femme en buste, de trois quarts</i> , c. 1504-1507, plume et encre brune, trace de pierre, 22,2 x 15,9cm, Musée du Louvre, Paris.....	131
26	Sebastiano del Piombo, <i>Violoniste</i> , (1515-1518 ?), Collection Guy de Rothschild, Paris.....	132
27	Raphaël, <i>Portrait de Baldassare Castiglione</i> , (hiver 1514-1515), huile sur toile, 82 x 67 cm, Musée du Louvre, Paris.....	133
28	Raphaël, <i>Autoportrait</i> , 1506, huile sur panneau, 45 x 33 cm, Uffizi, Florence.....	133
29	Andrea del Sarto, <i>Étude d'un jeune homme</i> , c. 1517-1518, Uffizi, Florence.....	134
30	Andrea del Sarto, <i>Étude d'un jeune homme</i> , c. 1517-1518, craie rouge sur papier, 18,8 x 11,6 cm. Uffizi, Florence.....	134
31	Andrea del Sarto, <i>Étude d'un jeune homme</i> , c. 1517-1518, craie rouge sur papier, 18,8 x 11,6 cm. Uffizi, Florence.....	135
32	Andrea del Sarto, <i>Homme nu, de trois-quarts, de dos, à mi-jambe</i> , (non daté), pierre noire et sanguine, 0,25 m x 0,16m, inv.232-recto, Musée du Louvre, Paris.....	136
33	Andrea del Sarto, <i>Étude pour la tête de Jules César</i> , 1520-1521(?), craie rouge, 21,5 x 18,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.....	137
34	Andrea del Sarto, <i>Jeune homme debout, tenant un livre</i> , (non-daté), pierre noire, 0,23m x 0,134m, inv.RF76-recto, Musée du Louvre, Paris.....	137
35	Il Cariani, Giovanni Busi dit, <i>Portrait d'un gentilhomme vénitien</i> , c.1510-1515, huile sur toile, 76,2 x 63,5 cm, Samuel H. Kress Collection, Washington National Gallery, Washington.....	138
36	<i>Portrait de Gerolamo Barbarigo et Portrait de Bindo Altoviti</i>	139
37	<i>Portrait de Bindo Altoviti et Portrait d'un jeune homme</i>	139
38	<i>Portrait de Gerolamo Barbarigo et Portrait d'un jeune homme</i>	140

39	Masaccio, Tomassi di Giovanni Cassai, dit, <i>Le tribut de Saint Pierre</i> , 1424-1427, fresque, 255cm x 598cm, Chapelle Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florence.....	141
40	Piero di Cosimo, <i>Giuliano et Francesco Giamberti da Sangallo</i> , 1482-1485, huile sur panneau, 47,5 cm × 33,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.....	141
41	Titien, <i>Allégorie du temps gouverné par la prudence</i> (vers 1550-1565), huile sur toile, 75,5 x 68,4 cm, National Gallery, Londres.....	142
42	Johannes Vermeer, <i>La jeune fille à la perle</i> , surnommée <i>La Joconde du Nord</i> . 1665, huile sur toile, 44,5 x 39 cm, Musée Mauritshuis, La Haye, PaysBas.....	143
43	Karel Funk, <i>Untitled #19</i> , 2006, acrylique sur panneau, 78,7x61,0 cm, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal...	144
44	Jana Sterbak, <i>Generic Man</i> , 1989, diapositive d'étalage Duratran et boîtier lumineux, 204,3 x 153,7 x 15,2 cm, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.....	145
45	Pete Souza, <i>POTUS meets Rembrandt. The President looks at Rembrandt's 'Self-portrait as the Apostle Paul' during a tour of the Gallery of Honor at the Rijksmuseum in Amsterdam, the Netherlands</i> , 24 mars 2014, https://www.whitehouse.gov/photos-and-video/2014-photos	146
46	Publicité Godiva, Source : http://www.thelivingmoon.com/forum/index.php?topic=8583.0 ..	147
47	Publicité Chanel N° 5, source : http://fashiony.ru/page.php?id_n=133738	147
48	Publicité Strom, Spa nordique, Elle Québec, Mai 2017, p. 14.....	148
49	Publicité parfum 007 for Women II, source : http://www.sneakpeek.ca/2015/03/007-for-women-signature-scent.html	148

50	Publicité Chanel, Allure Homme Sport, Source : https://revolucionarioschanel.wikispaces.com/3°+FAMOSOS+IMAGEN+DE+PERFUMES+CHANEL	149
51	Publicité The Everyday Collection, Magasins Target, Source : https://www.slideshare.net/Mark5aunders/target-the-everyday-collection-newspaper-insert	149
52	Publicité Parfum Florebotanica, Balenciaga, Source : https://fashionmagazine.com/beauty/kristen-stewart-new-balenciaga-florabotanica/	150
53	Publicité pour le lait, Source : http://www.huffingtonpost.com/2014/02/24/got-milk-ads_n_4847121.html	151
54	Publicité Parfum Miss Dior chérie, Source : https://hubpages.com/politics/Are-Women-Really-Over-Sexualized-in-the-Media	151
55	Tim Walker, Publicité <i>Juicy Couture</i> , <i>Eau de couture</i> , Vogue, Septembre 2007, p. 438-439	152

RÉSUMÉ

Comment la posture de trois-quarts dos apparaît-elle dans le portrait italien du début du XVI^e siècle? Posture importante dans l'évolution du portrait et pourtant négligée en histoire de l'art, le trois-quarts dos, logique dans une œuvre de groupe, devient atypique lorsque présenté dans le portrait individuel. Cette posture vise-t-elle à révéler la vérité du modèle ou est-elle plutôt un dispositif purement théâtral ? C'est à travers trois études de cas de portraits réalisés entre 1510 et 1517 par Titien, Raphaël et Andrea del Sarto, présentant le mouvement *di spalla*, que cette étude se déploie. Le dispositif en jeu dans le portrait y est analysé sous différents angles, le présentant tantôt comme fenêtre, miroir ou livre. Transhistorique et multidisciplinaire, cette réflexion sur le portrait s'appuie sur des textes de la Renaissance et des textes contemporains et prend en considération les théories comportementales sociologiques et anthropologiques. Trois théories théâtrales du XX^e siècle sont aussi évoquées et mises en relation avec la posture de trois-quarts dos. Cette étude propose de considérer la posture de trois-quarts dos comme une construction théâtrale qui vise un rapport de séduction mettant en jeu les trois protagonistes que sont le peintre, le modèle et le spectateur. En conclusion, ce mémoire démontre l'importance de cette posture dans l'évolution du portrait et amorce une réflexion sur les possibles lectures de la posture du modèle dans le portrait contemporain.

MOTS-CLÉS: Renaissance – portrait – trois-quarts dos – posture – théâtralité – *di spalla* – Titien – Raphaël – Andrea del Sarto

INTRODUCTION

Il y a quelques années, j'ai pu voir le *Portrait de George Gisze* (1532) de Hans Holbein le Jeune, à la Gemäldegalerie de Berlin (Fig.1). Ce fut le point de départ de ma réflexion sur l'importance de la posture du modèle dans le portrait. Le personnage, dans ce tableau de Holbein, a le corps dirigé vers la droite mais son regard est orienté vers la gauche. En effectuant des recherches pour trouver des correspondances avec d'autres portraits, j'ai découvert la posture de trois-quarts dos. Cette posture ambiguë (par le *contrapposto* qu'elle présente) est à peine évoquée par les historiens de l'art alors que les autres postures (profil, portrait frontal et trois-quarts) sont longuement étudiées. Pourtant, le trois-quarts dos me semble capital dans l'évolution du portrait. C'est la raison pour laquelle je me suis intéressée à cette posture atypique apparue au début du XVI^e siècle en Italie et négligée en l'histoire de l'art. Ce mémoire vise donc à analyser les enjeux de modification de la posture dans le portrait individuel et à contribuer à la réflexion sur l'évolution du portrait.

Si, aujourd'hui, le portrait est omniprésent et se décline de plusieurs façons dans l'espace public et virtuel, c'est qu'il est un reflet de notre époque où l'individu est au cœur des préoccupations. Mais c'est d'abord à la Renaissance qu'apparaît le portrait individuel. Il se décline d'abord de profil, de façon frontale puis de trois-quarts. La posture de trois-quarts dos avec regard vers le spectateur apparaît entre 1510 et 1517 dans l'œuvre de trois peintres italiens : Titien, Raphaël et Andrea del Sarto. Selon mon hypothèse, le portrait de trois quarts-dos doit être vu comme une mise en scène qui révèle et dissimule simultanément dans un geste paradoxal, grâce à une stratégie théâtrale de représentation du sujet. Ce faisant, cette nouvelle posture amorce, tout en le contrecarrant, un dialogue ambigu avec le spectateur.

Ce mémoire se concentre essentiellement sur la peinture de portrait italienne du début du XVI^e siècle. Il ne sera donc question ni de peinture flamande, ni de sculpture, ni de masques funéraires (trois sujets qui auraient pu d'ailleurs constituer un excellent champ d'étude). Il s'agira de prendre en considération non seulement les aspects sociaux et esthétiques, mais aussi d'autres éléments relevant de l'histoire culturelle comme la théâtralité et les théories de réception de l'art.

Trois études de cas constituent le corpus principal de mon mémoire. Il s'agit de trois portraits italiens réalisés au début du XVI^e siècle :

Le premier est une huile sur toile de 81,2 x 66,3 cm du vénitien Titien. Il se trouve à la National Gallery de Londres et s'intitule *Portrait de Gerolamo Barbarigo* (Fig.2). Réalisé vers 1510, ce portrait, dont parle Giorgio Vasari dans ses *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, représente un membre de la famille aristocratique Barbarigo qui aurait favorisé la carrière de Titien.

Le second tableau est une huile sur panneau de 59,7x 43,8 cm, de Raphaël, intitulé *Portrait de Bindo Altoviti* (Fig. 3) et réalisé en 1515. Ce tableau se trouve à la National Gallery of Art à Washington. Il s'agit d'un tableau commandé par le modèle lui-même, le banquier florentin Bindo Altoviti.

Le troisième portrait se trouve également à la National Gallery de Londres. C'est une huile sur toile de lin d'Andrea del Sarto, peintre florentin. Il s'intitule *Portrait d'un jeune homme* (Fig.4). Ce tableau de 72,4 x 57,2 cm aurait été réalisé vers 1517-1518 alors qu'Andrea était un peintre en vue à Florence.

Les deux derniers tableaux présentent la posture de trois-quarts dos. Le portrait réalisé par Titien présente plutôt le corps de profil mais il m'apparaît qu'avec la rotation de la tête du modèle vers le spectateur et la composition générale du tableau, il comporte suffisamment de similarité avec la pose des deux autres pour appartenir à mon corpus. La posture de trois-quarts dos avec regard vers le spectateur me semble centrale dans

l'évolution du portrait et son rapport au spectateur, par le *contrapposto*, ce mouvement contradictoire du corps, qu'elle propose. L'utilisation d'une nouvelle posture provient-elle du désir de représenter le modèle dans sa vérité ou est-elle plutôt liée à d'autres pratiques de représentation comme le théâtre ?

J'entends par vérité la recherche de l'authenticité. Plus qu'une question de ressemblance, les auteurs de la Renaissance évoquent un rapport intrinsèque entre vérité et âme. Alberti (1404-1472) dans son *De Pictura* suggère ceci : « L'histoire touchera les âmes des spectateurs lorsque les hommes qui y sont peints manifesteront très visiblement le mouvement de leur âme ». C'est pourquoi, dans ce mémoire, la vérité sera liée à l'idée de représentation de l'âme du modèle à travers le portrait.

Vérité, donc, contre théâtre. Le théâtre est un jeu où dans la plupart des cas on « représente ». On présente mais d'une façon construite et mise en scène. Je m'interrogerai sur ce qui semble être un jeu de façade dans ce que Kellom Tomlinson nommait en 1724 le *Theatrum Mundi* : le théâtre du monde, la société où chacun joue un rôle.

Pour mener à bien ce projet de recherche, j'ai entrepris un vaste programme de lectures comprenant un ensemble de textes sources dont Vasari et Alberti (pour une contextualisation historique) et un corpus secondaire constitué d'auteurs contemporains. Plusieurs historiens de l'art se sont penchés sur la question du portrait ou se sont questionnés sur la représentation et la théâtralité. J'avoue une dette immense envers tous ces auteurs sans lesquels ce projet de recherche n'aurait pu progresser. Je citerai entre autres, Jean Alazard avec *Le Portrait florentin* ; John Wyndham Pope-Hennessy pour son étude sur le portrait de la Renaissance ; Emmanuelle Hénin pour son impressionnante étude *Ut Pictura Theatrum* qui met en parallèle peinture et théâtre ; Harry Berger Jr et son essai *Fiction of the Pose*, où il traite à la fois de théâtralité mais aussi du rapport entre le modèle et l'artiste et Michael Baxandall pour son regard sur les motivations de l'artiste et le rôle du commanditaire à la Renaissance.

Mon étude puise aussi à des sources multidisciplinaires et transhistoriques. C'est qu'en lisant *Le Courtisan* de Baldassare Castiglione, on ne peut qu'être frappé par l'actualité des propos de l'auteur, bien que les scènes soient campées au début du XVI^e siècle. En effet, si la société occidentale s'est transformée au fil des siècles, les sentiments et l'âme humaine sont restés les mêmes. Il existe toujours entre les humains le désir, la séduction et l'amour. C'est pourquoi les théories comportementales et anthropologiques contemporaines me semblent des outils appropriés pour comprendre les portraits à l'étude. Je ferai donc appel à ces théories pour apporter un éclairage nouveau sur la dynamique en jeu dans le portrait.

Parallèlement à ce programme de lectures, une étude de cas *in situ* m'a conduite au printemps 2016, à la National Gallery de Washington, pour observer le *Portrait de Bindo Altoviti* de Raphaël et vivre l'expérience de l'œuvre.

Ce mémoire est constitué de trois chapitres :

Le chapitre I aborde l'aspect historique de l'évolution du portrait italien. C'est également le chapitre qui présente les trois études de cas et l'analyse comparative des trois tableaux. Ce chapitre introduit également le rapport entre l'œuvre et le commanditaire.

Le chapitre II porte un regard sur le portrait en tant que fenêtre, miroir ou livre. Il y est entre autres question de la *mimesis* et du mythe de Narcisse. Les trois sections de ce chapitre conduiront la lectrice à saisir les enjeux discutés au troisième chapitre.

Le chapitre III s'intéresse à la question de la vérité et du théâtre évoquée dans le titre de ce mémoire. Dans ce chapitre, les théories de Michael Fried sur la théâtralité seront critiquées et mises en perspective avec l'étude du portrait. Également, les théories comportementales du sociologue Erving Goffman seront adaptées au portrait. Une réflexion sur les stratégies du portrait de trois-quarts dos, à partir de trois théories théâtrales du XX^e siècle (théories de Gordon Craig, Constantin Stanislavski et de Bertolt Brecht), sera aussi explorée. Finalement, il sera question des éléments associant le portrait de trois-quarts dos à la séduction.

La conclusion de ce mémoire mettra en lumière les répercussions de la posture de trois-quarts dos sur l'évolution du portrait. Il y sera question d'une mise en relation des conclusions de l'étude avec le portrait contemporain.

CHAPITRE I

LE PORTRAIT ITALIEN ET L'ÉMERGENCE DU TROIS-QUARTS DOS.

1.1. L'apparition du portrait individuel en Italie.

Le portrait italien a connu de nombreuses modifications et innovations au fil des siècles. La figure humaine, d'abord présente dans les portraits de groupe, s'en est progressivement détachée. De détail d'un ensemble, elle est devenue sujet à part entière dans ce qu'il convient de nommer le portrait individuel. Mais avant d'être portrait individuel, c'est d'abord dans les fresques que le portrait italien apparaît. Lorsqu'un portrait est inséré dans une composition plus vaste, on le qualifie de « contextuel »¹, tels que portraits de personnages illustres dans les tableaux historiques, portraits de donateurs dans les œuvres religieuses ou encore autoportraits de peintres au cœur de leurs œuvres (qui tiennent ainsi lieu de signature).

C'est ainsi qu'en 1305, le portrait contextuel serait apparu pour la première fois dans la fresque de la chapelle de l'Arena à Padoue, lorsque Giotto di Bondone (1267-1337) peint *Le Jugement Dernier*. Giotto y place le portrait de profil du banquier Enrico Scrovegni (fig.5), le commanditaire de l'œuvre, au bas de la fresque, en position presque centrale, du côté du paradis, offrant une réplique de la chapelle au Christ en croix qui semble poser sur lui un regard. Cette fresque est un moment important dans l'histoire du portrait puisque c'est l'individu qui est, pour une des premières fois, intégré au sein d'une œuvre. C'est le portrait d'un vivant dans une représentation religieuse. Giorgio Vasari célèbre en Giotto l'initiateur d'un art renaissant, lui qui réussit à donner vie aux figures et crée :

¹ Elisabetta Gigante, *L'art du portrait*, Paris : Hazan, 2012, p. 118.

Le beau style moderne en y introduisant le portrait d'après les vivants, ce qui ne s'était pas fait depuis plus de deux cents ans ; ou plutôt si quelqu'un l'avait tenté avant lui, personne n'avait réussi, de longtemps aussi bien que Giotto ².

Ainsi, se démarquant de la tradition picturale de son époque, Giotto sélectionne un personnage dans l'ensemble et lui donne vie au sein d'une fresque composée de personnages anonymes.

Plus d'un siècle plus tard, Masaccio (1401-1428) réalise la fresque de la *Trinité* (1425-1428) à l'église Santa Maria Novella, à Florence. Il y peint les figures des deux donateurs, Lorenzo Lenzi et son épouse, Chosa Capponi, agenouillés de profil, de part et d'autre des figures de la Vierge Marie et de Saint Jean qui encadrent le Christ en croix³. Jean Alazard constate qu'au mouvement dramatique et à la beauté des attitudes des personnages de Giotto, s'additionne chez Masaccio une interprétation des caractères. Cette étude de l'expression se poursuivra, chez les peintres subséquents, par une individualisation des traits physiologiques ⁴. C'est ainsi que, graduellement, l'image du donateur, et donc l'individualisation de la figure, prendront une importance grandissante dans la peinture de fresque du XV^e siècle⁵.

Devant la propension des artistes de son temps à réaliser des œuvres en y intégrant des personnages réels, Michel-Ange s'insurgera contre cette manière « absurde et indigne d'un grand artiste de faire d'une fresque un recueil de portraits »⁶. Ce qui n'empêchera pas les peintres de continuer de produire de telles œuvres, répondant ainsi aux désirs

² Giorgio Vasari, *Vies des artistes (Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes)*, Paris : Grasset, [1550, 1568] 2007, p. 24.

³ Dictionnaire Larousse, « Portrait ».

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/portrait/153936#D8Q051Rh7sBo5ZhY.99>

⁴ Jean Alazard, *Le portrait florentin de Botticelli à Bronzino*, Paris : Henri Laurens, [1921] 1951, p. 15.

⁵ Dictionnaire Larousse, « Portrait » *op. cit.*

⁶ Jean Alazard, *op. cit.*, p. 53.

des commanditaires. Les motivations des donateurs ont une explication. Selon Rab Hatfield, la vue de profil est dictée par la nécessité pour les donateurs d'apparaître à l'intérieur de la scène sacrée tout en gardant leurs visages visibles⁷. Hatfield souligne la structure ambivalente du portrait du donateur dans la peinture contextuelle religieuse. Selon lui, ce sont la piété et l'humilité des donateurs qui sont célébrées dans les portraits contextuels. Les donateurs n'y sont pas représentés comme des personnages puissants mais plutôt humblement en retrait des personnages sacrés principaux. Le rôle qui leur est attribué dans l'image ne leur a été acquis que par des moyens financiers (la fortune familiale ayant assumé le coût de la peinture) et s'ils sont admirés, c'est pour avoir participé à la réalisation d'une œuvre religieuse pour la communauté. Ce n'est donc pas la richesse ou la puissance du donateur qui est mise en valeur mais son rôle social et dévotionnel⁸. De son côté, Harry Berger Jr. voit plutôt dans la présence de donateurs dans l'œuvre sacrée, un signe de leur pouvoir et de leur influence sous la forme d'une « accumulation de capital symbolique ».

Toutefois, le donateur n'est pas le seul à être présent dans les grandes compositions de groupe. Au XV^e siècle, les autoportraits contextuels se multiplient dans la peinture, exprimant ainsi une conscience accrue du rôle créateur de l'artiste⁹. Déjà, vers 1425, l'autoportrait de Masaccio apparaît dans *la Résurrection du fils de Théophile et Saint Pierre sur le trône*, à la chapelle Brancacci (c. 1425) ; celui de Benozzo Gozzoli dans le *Cortège des mages* (1459)¹⁰ ; de Fra Filippo Lippi dans le *Retable Barbadori* (*Pala Barbadori*) (1437), dans les *Funérailles de St-Stephen* (1460) et dans la *Mort de la Vierge* (1467-1469) et celui de Botticelli dans l'*Adoration des mages* (c. 1475). Fait à

⁷ Rab Hatfield, "Five Early Renaissance Portraits", *Art Bulletin* 47 (1965) p. 320. Dans Harry Berger Jr, *Fiction of the Pose, Rembrandt Against the Italian Renaissance*, Stanford: Stanford University Press, 2000, p. 29

⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁹ Elisabetta Gigante, *op. cit.*, p. 118.

¹⁰ Son nom apparaissant même en latin sur son bonnet : *opus benotii* (« œuvre de Benozzo ») créant une double signature visuelle de l'artiste au sein de l'œuvre.

souligner ; dans tous ces exemples, les peintres en se représentant dans la scène, le font toujours en adressant un regard au spectateur.

C'est d'abord dans la peinture flamande que se développe le portrait individuel. Il apparaît ensuite en Italie au milieu du XV^e siècle. John W. Pope-Hennessy note que le portrait individuel trouve son origine dans les peintures de grand format et qu'il est souvent une adaptation d'une fresque. Le peintre reprend ainsi une des figures présente au sein d'une scène de groupe pour en faire le sujet d'un portrait individuel. Les figures principales de ces ensembles sont souvent présentées de trois-quarts (alors que les personnages secondaires sont plutôt dépeints de profil), c'est donc cette posture qui se retrouve fréquemment dans le portrait individuel¹¹.

La variété au niveau de l'expression et des attitudes se produira après 1470 puisque, jusque-là, le *Quattrocento* est le « siècle de l'impassibilité »¹². Entre 1470 et 1570, il y a un nombre élevé de portraits florentins représentant le goût prononcé pour le portrait de chevalet, supplantant même le portrait sculpté¹³. C'est ainsi que dans l'histoire de la peinture florentine, le portrait devient un élément principal¹⁴.

Ce moment où le portrait individuel apparaît correspond à ce qu'il serait approprié de nommer la « naissance de l'individu » à la Renaissance. Bien que traitant de l'art flamand, les mots de Tzvetan Todorov expriment bien les débuts du portrait individuel :

À un moment de l'histoire de la peinture européenne, des individus s'introduisent dans l'image : non les êtres humains en général, ni les incarnations de telle ou telle catégorie morale ou sociale, mais des personnes particulières, pourvues d'un nom et d'une biographie (que de nos jours parfois nous ignorons) ; en d'autres mots, surgit alors le genre du *portrait*¹⁵.

¹¹ John Wyndham, Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, New York: Pantheon Books, 1966, p. 23.

¹² Jean Alazard., *op. cit.*, p. 260.

¹³ *Ibid.*, p. 4.

¹⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵ Tzvetan Todorov, *Éloge de l'individu, Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris : Adam Biro, 2000, p. 10.

Martin Warnke apporte un bémol à cette idée reçue et souligne que bien avant que n'apparaisse le portrait individuel, les hommes étaient déjà conscients de l'unicité de chacun. Il cite le prologue d'*El Conde Lucanor* (1335-1340) où Don Juan Manuel prononce ces mots :

Parmi les choses étranges et merveilleuses que Dieu a créées, il en est un de particulièrement merveilleux que parmi les innombrables personnes sur cette terre, il n'y ait personne dont le visage ressemble à celui d'un autre ; bien que chaque visage ait les mêmes éléments, personne ne ressemble à autrui [...] ¹⁶.

Warnke se demande alors pourquoi il a fallu attendre la Renaissance pour voir des portraits représentant des personnages individualisés et pourquoi une présentation générique a paru suffisante jusque-là. L'auteur suggère que le portrait individuel ne soit pas la marque d'une prise de conscience de l'individualité mais un mode de représentation ¹⁷. Ce point de vue va à l'encontre de la conception généralement acceptée d'une causalité entre l'individualité et l'émergence du portrait. Est-ce que le portrait individuel ne serait alors qu'une nouvelle innovation stylistique ?

1.2. Qu'est-ce qu'un portrait aux XVe et XVIe siècles ?

Quoiqu'il en soit, ce mode de représentation, cette importance donnée à l'individu qui devient le sujet du tableau, entraîne un enthousiasme dès le milieu du XV^e siècle. En

¹⁶ (Ma traduction) « Entre las muchas cosas extrañas y maravillosas que hizo Dios Nuestro Señor, hay una que llama más la atención, como lo es el hecho de que, existiendo tantas personas en el mundo, ninguna sea idéntica a otra en los rasgos de la cara, a pesar de que todos tengamos en ella los mismo elementos. » in Prologue, Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, Madrid : Lidio Nieto Jimenez, [1335-1340] <http://www.biblioteca.org.ar/libros/130633.pdf>

¹⁷ Martin Warnke, 'Individuality as Argument. Piero della Francesca's Portrait of the Duke and Duchess of Urbino', in Nicholas Mann, Luke Syson, *The Image of the Individual Portraits in the Renaissance*, Londres : British Museum Press, 1998, p. 83.

1476, le duc de Milan, Galeazzo Maria Sforza, qualifie ainsi un portrait qui lui a fait grande impression, réalisé par Antonello da Messina: « *Figura cavata dal naturale* »¹⁸, littéralement « une figure tirée du réel ». Le portrait devient l'effigie troublante du personnage : une image ressemblante. Il reproduit fidèlement les traits du modèle avec le plus de précision possible.

Au fil des siècles, les définitions du portrait se succéderont et resteront attachées à cette impression de vérité qui se dégage de la représentation du personnage. C'est principalement à partir du XVII^e siècle, avec la multiplication des dictionnaires, que les définitions du portrait se succéderont¹⁹. Ainsi, en 1681, dans son dictionnaire *Vocabulario toscano dell'arte del disegno*, le linguiste italien Filippo Baldinucci reprendra la formule du duc Sforza pour définir le portrait : « une figure tirée du naturel »²⁰.

Si la figure représentée doit l'être avec vraisemblance, un enjeu important réside dans le choix du sujet à représenter. Ainsi, au XVI^e siècle, tous les sujets ne se valent pas et on doit mériter ce droit au portrait. En 1545, l'Arétin (qui sera très proche de Titien) dans une lettre adressée à Leone Leoni (le sculpteur et médailleur), distingue les hommes qui méritent d'avoir leur image immortalisée par une effigie :

Vous feriez grand tort à nos descendants si vous ne les faisiez pas héritiers de l'exemple glorieux d'un homme aussi célèbre [le poète Francesco Molza, ami de l'Arétin]. Faites donc les portraits de personnages de ce genre, mais ne faites pas les portraits de ceux qui à peine se connaissent eux-mêmes et que personne ne connaît. Le ciseau ne doit pas tracer les traits d'une tête, avant que la renommée ne l'ait fait. Il ne faut pas croire que les lois des Anciens aient permis qu'on fasse des médailles de personnes qui n'étaient pas dignes. C'est ta

¹⁸ Édouard Pommier, *op.cit.*, p. 13.

¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁰ Filippo Baldinucci, *Vocabulario toscano dell'arte del disegno*, Florence, 1681, p. 137. Dans Édouard Pommier, *op. cit.*, p. 17.

honte, ô siècle, de tolérer que des tailleurs et des bouchers apparaissent vivants en peinture²¹.

Je soulignerai deux passages du discours de l'Arétin. D'abord ceci : « mais ne faites pas les portraits de ceux qui à peine se connaissent eux-mêmes » qui semble s'inspirer de la maxime socratique « connais-toi toi-même ». Le modèle doit avoir conscience de sa vie intérieure, doit être instruit, pour mériter le droit au portrait. L'Arétin souligne également qu'il n'y a que la mémoire des grands hommes qui mérite de passer à la postérité : « Le ciseau ne doit pas tracer les traits d'une tête, avant que la renommée ne l'ait fait ». Cette charge de l'Arétin dénonce certainement une pratique courante et signifie que le portrait au XVI^e siècle servait à représenter dans la société italienne aussi bien l'homme du peuple (« le boucher et le tailleur ») que l'homme instruit, noble et célèbre.

Les critères évoqués par l'Arétin seront repris dans *Do tirar polo natural* (« De l'art de tirer au naturel »), le traité de peinture du théoricien et peintre portugais Francisco de Holanda, en 1549. Selon lui, peu de sujets sont convenables pour le portrait ; seuls le sont « les princes, les rois, mais aussi [...] tout homme célèbre par les armes, ou par le dessin, ou par les lettres, ou par sa libéralité, ou par sa vertu singulière, et non pas n'importe quel homme »²². De Holanda ajoute tout de même à cette liste les personnes qui s'aiment d'un « amour très fidèle et très chaste »²³.

À la fin du XVI^e siècle, le cardinal Gabriele Paleotti dans son *Discours sur les images sacrées et profanes* (1582) reprendra ces règles et établira les balises du portrait en soulignant la vanité de celui qui se fait portraiturer²⁴. Le portrait doit servir à la moralité

²¹ Édouard Pommier, *op. cit.*, p. 128.

²² *Ibid.*, pp. 130-131.

²³ *Ibid.*, p. 131.

²⁴ Bien que ces écrits soient publiés à la fin du XVI^e siècle, il m'apparaît que le cardinal Paleotti reprend des réflexions sur la peinture qui ont déjà été abordées un siècle plus tôt, entre autres dans les sermons de Savonarole et qui sont connues du public. Paleotti, dans son traité, développe les restrictions sur la peinture en profondeur et c'est ce qui rend ses idées pertinentes pour mon étude.

et ne représenter que des personnages qui inspirent des sentiments moraux exemplaires et chrétiens afin de servir d'exemple. Paleotti indique que si les portraits de famille peuvent être autorisés pour léguer une image exemplaire à la descendance, un tel portrait ne devrait toutefois jamais être exposé du vivant du modèle en sa présence afin d'éviter toute critique de vanité²⁵. Un chapitre de l'ouvrage du cardinal est aussi consacré au portrait des bien-aimés [*Dei ritratti degli amanti, e come debbono governarsi i pittori intorno ad essi*] et conseille les peintres sur la façon appropriée de réaliser ces tableaux. Les portraits ne doivent pas avoir comme but de susciter les sentiments malhonnêtes et

...lorsqu'il y a des motifs probables de juger qu'un portrait est recherché à des fins malhonnêtes et vicieuses, le peintre ne devrait pas s'impliquer du tout, ni faire usage de l'art et le talent que Dieu lui a donné pour des fins vicieuses et diaboliques. Car celui qui partage les péchés des autres devient un participant²⁶.

L'importance de la sélection du modèle et la façon de le représenter sont donc, jusqu'à la fin du XVI^e siècle, des éléments à considérer pour le peintre.

1.2.1. Le portrait de profil

Dès les débuts du portrait, ce sont justement des « hommes de qualité » qui sont choisis comme modèles. C'est le cas du plus ancien portrait peint individuel européen conservé jusqu'à nos jours et qui aurait été réalisé vers 1350. Il s'agit du *Portrait de Jean II le Bon*, roi de France de 1319 à 1364 (Musée du Louvre)²⁷. C'est un portrait de profil²⁸.

²⁵ Gabriele Paleotti, *Discourse on Sacred and Profane Images*, Los Angeles : Getty Research Institute, [1582] 2012, 2 :20.

²⁶ « ... che tal ritratto si ricerchi per fine vizioso e disonesto, non ha da intromettersi punto, né adoperare ad uso vizioso et a ministerio diabolico quella arte et ingegno che Dio gli ha dato, perché chi comunica nel peccato altrui, si fa partecipe di esso... ». Gabriele Paleotti, *op. cit.*, 2 :21.

²⁷ Galiénne Francastel, *Le portrait 50 siècles d'humanisme en peinture*, Paris : Hachette, 1969, p. 76.

²⁸ Il est cité comme référence puisqu'il serait le premier portrait occidental (cité dans tous les ouvrages sur le portrait) bien qu'il ne s'agisse pas d'un portrait italien.

Cette façon de représenter le personnage trouve son origine dans la numismatique de l'Antiquité classique où des profils étaient gravés sur les médailles et les monnaies, associant pouvoir et mémoire²⁹. Le portrait de profil restera longtemps la norme dans la peinture italienne³⁰. Plusieurs autres hypothèses peuvent être envisagées pour l'expliquer³¹. D'abord, il est plus facile d'exécuter un portrait de profil qu'un portrait de face ou de trois-quarts puisque le portrait de profil est réalisé en traçant le profil du visage du personnage et n'implique pas la difficulté que représente le raccourci, essentiel au portrait de trois-quarts. Léonard de Vinci explique d'ailleurs que pour réussir un portrait de profil ressemblant, il n'est nécessaire que de reproduire la forme du nez, de la bouche, du menton et du front³². Une autre raison de la prédominance du portrait de profil est qu'il peut aussi servir à marquer une distance symbolique entre le sujet et le spectateur³³. En effet, au XV^e siècle, les portraits de profils ont souvent l'apparence de reliefs sculptés et puisque le regard du modèle est dirigé devant lui et donc jamais vers le spectateur, il en découle un sentiment de distance³⁴. Il est donc pertinent de l'utiliser pour représenter des personnages de haut rang. De la même façon, les portraits de (fortunés) donateurs, dans les fresques, sont souvent de profil³⁵. Le profil peut aussi évoquer l'absence et être lu comme une allusion funèbre. Pope-Hennessy en donne comme exemple le double portrait père-fils de Piero de Cosimo : *Giuliano et Francesco Giamberti da Sangallo* (1482). Dans ce double portrait, le fils, en vie lors de la réalisation de son portrait, est représenté de trois-quarts tandis que son père, décédé, est représenté de profil³⁶.

²⁹ The Barber Institute of Fine Arts, site web, archives, <http://barber.org.uk/luca-signorelli-about-1441-1523/> (C'est quoi comme référence? Qui l'a écrit?)

³⁰ Alors que la peinture flamande proposera plus rapidement le portrait frontal et le trois-quarts face.

³¹ Pour en savoir plus sur le portrait de profil *genré* voir l'analyse de Rab Hatfield (1965) sur quatre profils masculins du *Quattrocento* et celle de Patricia Simons (1988) à propos de quatre profils féminins de la même période.

³² John Wyndham Pope-Hennessy, *op. cit.*, p. 35.

³³ *Ibid.*, p. 48.

³⁴ Rab Hatfield cité par Harry Berger Jr., *op. cit.*, p. 186.

³⁵ John Wyndham Pope-Hennessy, *op. cit.*, p. 35.

³⁶ *Ibid.*, p. 40.

Dans son ouvrage *Théories du portrait*, Édouard Pommier évoque l'exemple d'Apelle qui fit un jour le portrait du roi Antigone. Le roi étant borgne, Apelle eut l'invention de le représenter de profil, cachant par cette astuce son infirmité. « Ainsi ce qui manquait à la personne semblait ne manquer qu'à la peinture et il ne montra du visage que le côté qu'il pouvait montrer tout entier »³⁷. Un exemple similaire concerne le portrait de profil du duc d'Urbino, Frédéric de Montefeltro, que Piero della Francesca peignit en 1465 et qui proposait un profil pour cacher le côté où le duc avait perdu un œil³⁸. Le portrait de profil devient donc un signe de distance, de dissimulation et d'absence.

1.2.2. Le portrait de trois-quarts

Le portrait de trois-quarts est une pose médiane entre le profil et le portrait frontal. Le portrait de face est une posture qui semble présenter peu d'ambiguïté puisqu'il s'agit d'une pose stable où le visage entier du modèle est visible. Il est possible d'interpréter le portrait frontal selon deux angles divergents. Soit, comme le suggère Pope-Hennessy, il s'agit de créer un lien avec le spectateur puisque ce type de portrait entraîne une représentation du sujet où « l'évasion est impossible »³⁹, soit le portrait frontal est, comme le propose Hans Belting, un leurre d'interaction entre spectateur et modèle puisque ce type de portrait « cherche notre regard [mais est également] un masque qui s'est séparé du corps en prenant l'apparence de sa reproduction peinte »⁴⁰. Quant au trois-quarts, c'est une posture qui relève à la fois du profil et du portrait frontal mais qui sous-entend un mouvement de rotation de la figure du profil au portrait frontal⁴¹. Au XVI^e siècle, il est aussi nommé portrait « d'un œil et demie »⁴². C'est

³⁷ Édouard Pommier, *op. cit.*, p. 24.

³⁸ Voir Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris : Galilée, 2000, p. 55.

³⁹ John Wyndham Pope-Hennessy, *op. cit.*, p. 198.

⁴⁰ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 166.

⁴¹ L'analyse du portrait frontal concerne moins mon propos que le profil ou le portrait de trois-quarts et ne sera donc pas développé dans ma recherche.

⁴² John Wyndham Pope-Hennessy, *op. cit.*, p. 30.

une posture efficace mais aussi difficilement réalisable selon Francesco de Holanda⁴³. Bien que le portrait de trois-quarts apparaisse vers 1365, probablement à Prague, avec un portrait anonyme de *Rodolphe IV d'Autriche* (Dom Museum, Vienne)⁴⁴, ce type de posture n'émerge en Italie qu'un siècle plus tard⁴⁵. Selon Pope-Hennessy, l'évolution de la peinture italienne n'est pas véritablement influencée par les autres nations avant le XV^e siècle. Ainsi l'art flamand et français croisent l'évolution de l'art italien mais ne sont pas partie prenante de son développement, entre autres à cause des techniques différentes (huile pour la peinture flamande et tempera pour la peinture italienne)⁴⁶. Cependant à la fin du XV^e siècle, la diffusion d'œuvres flamandes et les voyages des artistes entre l'Italie et les Pays-Bas favoriseront les échanges⁴⁷. Il est donc plus que probable que les peintres italiens aient eu connaissance des développements de l'art flamand (et donc du portrait de trois-quarts) et s'en soient inspirés. Ainsi, à propos du portrait du *Cardinal Ludovico Trevisan* (1469), Lorne Campbell soutient que la posture de trois-quarts ainsi que la façon de traiter les détails et la lumière suggèrent qu'Andrea Mantegna ait pu être influencé par le portrait flamand. Il se serait également inspiré de la sculpture de portrait romaine et aurait produit une adaptation classique du portrait néerlandais⁴⁸. Pour les flamands, le trois-quarts serait associé à la « représentation d'un intérieur intime »⁴⁹. On peut penser qu'il en sera de même pour les italiens. Pope-Hennessy considère tout de même que c'est par Léonard de Vinci,

⁴³ Lorne Campbell, *Portraits de la Renaissance la peinture des portraits en Europe aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris : F. Hazan, 1991, p. 84.

⁴⁴ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁵ Dictionnaire Larousse, « Portrait ». *op. cit.*

⁴⁶ John Wyndham Pope-Hennessy, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁷ Il en va ainsi de la peinture du sicilien Antonello da Messina qui connaissait les œuvres des peintres flamands et qui propose dès 1470 des portraits de trois-quarts. Voir à cet effet l'étude sur Antonello da Messina et les transferts culturels de Christophe Baczyk : *La pietà du Prado d'Antonello da Messina (c.1430-1479) : analyse du transfert culturel à travers la singularité artistique du maître sicilien à son retour de Venise*. (mémoire de maîtrise, 2016). Université du Québec à Montréal. Récupéré d'Archipel, l'archive de publications électroniques de l'UQAM <http://www.archipel.uqam.ca/8459/1/M14198.pdf>

⁴⁸ Lorne Campbell dans Harry Berger Jr, *op. cit.*, p. 198.

⁴⁹ Galienne Francastel, *op. cit.*, p. 70.

vers 1480, que le portrait « autonome⁵⁰ » apparaît, c'est-à-dire un portrait qui laisse percevoir les « mouvements de la pensée » (*motion of the mind*⁵¹). Il en donne comme exemples les portraits de *Ginevra de Benci* (1476) (fig.6) et de *Cecilia Gallerani* (1485) (fig.7), la maîtresse du duc de Milan. À partir de ce moment, grâce à Léonard, le portrait perd l'aspect figé qu'il avait eu jusque-là, le peintre dirigeant ses efforts sur le dévoilement de la psychologie du personnage. John Shearman remarque que, dans le cas de ces deux portraits, il reste tout de même une distance face au spectateur bien que les portraits dévoilent un aspect de leur personnalité. Dans le portrait de Ginevra, la distance vient de l'expression plutôt fermée du visage du modèle. Dans celui de Cecilia, c'est la position et le regard dirigé à droite et non pas vers le spectateur qui créent la distance. Cecilia, qui était aussi poète, porte dans ses bras une hermine (symbole de la poésie à la Renaissance⁵²). Shearman suggère que le regard doublé de Cecilia et de l'hermine vers une source lumineuse soit, en fait, dirigé vers le duc de Milan, le « soleil » de Cecilia⁵³. Nous verrons plus loin comment le regard et la position de la tête ont une influence sur la réception du portrait par le spectateur. Le mouvement amorcé avec le portrait de trois-quarts à la fin du XV^e siècle se poursuivra au XVI^e siècle et mènera à la pose de trois-quarts dos qui est au cœur de ma recherche.

1.2.3. Le portrait de trois-quarts dos

Le portrait de trois-quarts dos est une pose de trois-quarts mais qui offre à voir le dos du modèle et où la tête est dirigée dans le sens opposé au mouvement du corps, le modèle adressant un regard au spectateur. Tout comme pour les autres postures, le

⁵⁰ C'est le terme qu'emploie Pope-Hennessy.

⁵¹ John Wyndham Pope-Hennessy, *op. cit.*, p. 101.

⁵² John Shearman, *Only connect...Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, National Gallery of Art (É.-U.), National Gallery of Art Washington, D.C.; Princeton : N.J. Princeton University Press, 1992, p. 120.

⁵³ John Shearman, *Ibid.*

portrait de trois-quarts dos apparaît d'abord dans des scènes des groupe. Dans un tel cas, la pose est logique puisque le personnage tourne la tête pour voir une action qui se déroule derrière lui. C'est le cas d'un personnage dans la fresque du peintre italien Domenico Di Bartolo⁵⁴ (1400-1447), *L'éducation et le mariage des orphelines* (*L'allevamento e il matrimonio di trovatelli Femminile*) (1442) (fig.8) où une femme, à l'arrière-plan, tourne la tête pour voir ce qui se passe au premier plan. Parfois aussi, le personnage présentant le trois-quarts dos porte un regard au-delà de l'espace du tableau. Ainsi, dans la scène 24 du cycle des fresques de la chapelle de la reine Théodelinde (cathédrale de Monza), au milieu du XV^e siècle, les Zavattari⁵⁵ montrent un personnage assis au premier plan, adressant un regard au spectateur, en présentant la pose de trois-quarts dos (fig.9). Dans ces deux cas, il ne s'agit pas de portraits contextuels puisque les personnages représentés ne sont pas identifiables. La posture de trois-quarts dos apparaît également dans des tableaux de Fra Filippo Lippi dont, entre autres, la *Vierge à l'enfant et épisodes de la vie de Ste-Anne*, 1452 et *La Lippina* ou *Vierge à l'enfant avec deux anges*, c.1465 (fig.10). Ce dernier tableau reprend la composition de la *Vierge à l'enfant avec un ange*, 1465-1467 (fig.11) de Sandro Botticelli où l'ange au premier plan soutient l'enfant Jésus tout en tournant le visage vers le spectateur. Cette composition, au nombre de personnages réduit, amorce déjà l'isolement de la posture de trois-quarts dos dans un portrait. On peut d'ailleurs voir dans le dessin de Raphaël, qui est à l'origine de la gravure de Marcantonio Raimondi, *Le jugement de Pâris* (1510-1520), le personnage à droite de l'image présenter la posture de trois-quarts dos (fig.12). Cette façon de représenter un personnage sera enseignée par Carel van Mander dans son *Livre des peintres*, en 1604, alors qu'il suggère de représenter la figure humaine avec la tête tournée dans la direction opposée de l'axe du corps⁵⁶. Il reprend ainsi l'enseignement de Léonard un siècle plus tôt.

⁵⁴ Peintre de l'école siennoise qui eut pour maître Taddeo di Bartolo.

⁵⁵ Franceschino Zavattari et ses fils Ambrogio, Gregorio et Giovanni ; peintres milanais du XV^e siècle.

⁵⁶ Luba Freedman, "Rembrandt's Portrait of Jan Six", *Artibus et Historiae*, vol. 6, n° 12, 1985, p. 92.

Le trois-quarts dos conserve les acquis du portrait psychologique mais la position ambiguë du personnage crée une nouvelle dynamique. Nous verrons dans les chapitres suivants de quelle façon le trois-quarts dos intervient dans la lecture de l'œuvre.

Il peut sembler que le premier portrait de trois-quarts dos soit celui intitulé *Tête d'homme* (1509), une huile sur toile conservée à la Kelvingrove Art Gallery and Museum à Glasgow (fig.13). Ce tableau a été autrefois attribué à Giorgione mais maintenant c'est avec certitude que les experts s'entendent pour en donner la paternité à Titien. Toutefois, ce portrait n'est pas un portrait individuel puisque la section comprenant la tête appartenait à un plus grand ensemble, le tableau du *Christ et la femme adultère*, et en a été détaché à une date inconnue⁵⁷. C'est cependant quand même à Titien que reviendrait le mérite d'avoir été le précurseur du portrait de trois-quarts dos avec le *Portrait de Gerolamo Barbarigo* (c.1510)⁵⁸.

1.3. Titien et le *Portrait de Gerolamo Barbarigo*

*Raphaël fut divin de par sa vénusté
Et Michel-Ange, lui est plus divin qu'humain
Par son art stupéfiant du dessin ; mais Titien
Recèle en son pinceau le sens de toutes choses*⁵⁹.
L'Arétin.

1.3.1. Formation de Titien

Tiziano Vecellio dit Titien (1488-1576) est né à Pieve di Cadore, un village de la région vénitienne. Alors que le jeune Titien arrive à Venise, la ville est une des plus riches et

⁵⁷ Site du Musée de Glasgow. <http://collections.glasgowmuseums.com/starobject.html?oid=166850>

⁵⁸ D'après l'état de mes recherches.

⁵⁹ Pierre Arétin, *Sur la poétique, l'art et les artistes : Michel-Ange et Titien / l'Arétin* ; introduction, traductions et notes de Paul Larivaille ; texte des lettres établi par Paolo Procaccioli, Paris : Belles Lettres, 2003, p. 65.

des plus cosmopolites d'Europe. C'est d'abord dans cette ville, dans l'atelier de Gentile Bellini et de Sebastiano Zuccato, qu'il débute sa formation. Il entre ensuite dans l'atelier de Giovanni Bellini où il rencontrera Giorgione avec qui il se liera d'amitié et avec lequel il collaborera. La mort prématurée de Giorgione, deux ans plus tard, fera de Titien son héritier spirituel⁶⁰. Les œuvres de Giorgione restées inachevées seront complétées par Titien, ce qui entraînera de nombreux problèmes d'attribution.

1.3.2. Technique de Titien

La tradition vénitienne, basée sur le *colorito*, aborde le problème de la peinture différemment de la tradition florentine du *disegno* (alors que le peintre élabore l'œuvre d'une façon intellectuelle, avec dessins préparatoires). Pour un peintre vénitien, la ligne de contour (le dessin) doit être évitée puisqu'inexistante dans la nature. Il préférera plutôt travailler à partir d'ombres et de lumières en ajoutant des touches de couleurs⁶¹. L'écrivain Ludovico Dolce (1508-1568) se portera à la défense du *colorito* et de la peinture vénitienne en proclamant la supériorité d'une peinture donnant prédominance à la couleur plutôt qu'au dessin dans son *Dialogue sur la peinture, intitulé l'Arétin* (1557). Léonard de Vinci (pourtant un partisan du *disegno*) souligne que les couleurs sont belles en elles-mêmes mais que c'est par la façon qu'un peintre a d'employer et de travailler les pigments qu'il se distingue des autres et qui en fait un plus grand artiste⁶².

Titien, comme le veut la tradition de l'art vénitien, n'aurait pas travaillé ses tableaux à partir de dessins préparatoires. Il aurait réalisé ses compositions peintes directement sur le support. En effet, si des esquisses avaient précédé le travail sur toile, il serait

⁶⁰ Anna Pallucchini, « TITIEN (1488 env.-1576) ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 12 janvier 2017. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/titien/>

⁶¹ Sheila Hale, *Titian, his Life*, New York : HarperCollins, 2012, p. 52.

⁶² *Ibid.*, p. 47.

surprenant que seulement quelques douzaines de dessins aient été retrouvés sur une production de plus de cinq cents tableaux. Selon Vasari,

[Titien] employait immédiatement les couleurs, procédant par teintes crues et douces, suivant ce que lui montrait le modèle, sans faire de dessins préparatoires, disant que le fait de peindre, avec les propres couleurs, sans études sur le papier, était le vrai et le meilleur moyen de faire et le véritable dessin⁶³.

Cela n'implique pas l'inaptitude de Titien au dessin. En effet, bien que peu de dessins préparatoires de Titien aient été conservés, ceux qui restent montrent l'habileté du peintre à dessiner⁶⁴. De plus, les nombreux repentirs présents dans ses tableaux indiquent à quel point le tableau ne résulte pas d'un geste spontané mais d'un travail de réflexion.⁶⁵ Les rayons-X réalisés sur des tableaux de Titien montrent que le peintre aurait retravaillé ses tableaux une fois secs à l'aide de peinture de plomb blanche. C'est ainsi qu'il est possible de suivre les différentes altérations et modifications effectuées en cours de travail⁶⁶. Les décisions au niveau de la composition du tableau se faisaient donc au moment même du travail et non dans une étape préparatoire⁶⁷.

⁶³ Giorgio Vasari, *op. cit.*, pp. 439-440.

⁶⁴ Sheila Hale, *op. cit.*, p. 135.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Une expertise scientifique menée sur *Noli me tangere* (1511-1512) a mené aux mêmes conclusions ; une couche de peinture de plomb blanche probablement appliquée au couteau aurait permis à l'artiste de reprendre une partie de la composition⁶⁷. Pour appuyer cette thèse du travail de recherche à même le tableau : au XIX^e siècle, alors que l'équipe de restauration du Kunsthistorisches Museum à Vienne, effectuait le transfert sur toile de la *Madone aux cerises* (1515-1520), les conservateurs du musée ont découvert qu'une suite d'essais/erreurs avaient mené à la composition finale. Voir Sheila Hale. *op. cit.*, p. 135.

1.3.3. *Portrait de Gerolamo Barbarigo*

Les portraits, dans l'œuvre de Titien, occupent une place centrale. Il en aurait réalisé plus que tout autre artiste de la même période. Le portrait de Gerolamo Barbarigo n'est pas à proprement parler un portrait de trois-quarts dos mais il comporte suffisamment de similitudes, comme nous le verrons, avec les deux autres portraits, pour avoir sa place dans cette étude. Ce portrait semble d'ailleurs être un élément important dans la transition qui mène au portrait de trois-quarts dos. Gerolamo est représenté de profil dans un *ritratto di spalla*⁶⁸ (qui pourrait se traduire par : portrait avec mouvement par-dessus l'épaule) où le regard du modèle est dirigé vers le spectateur. Cette posture évoque déjà les portraits de trois-quarts dos que peindront Raphaël et Andrea quelques années plus tard. Le *Portrait de Gerolamo Barbarigo* de Titien présente en outre des similitudes avec les deux autres tableaux au niveau de la posture, des vêtements et du regard du personnage dirigé vers le spectateur. Ce portrait, conservé à la National Gallery de Londres, a été autrefois intitulé *L'Homme à la manche* et *Portrait d'homme, dit de l'Arioste*⁶⁹. Il porte aujourd'hui le titre *Portrait de Gerolamo Barbarigo*⁷⁰. Ce qui frappe dans le portrait de Gerolamo, c'est cette ample manche bleue détaillée et au rendu presque réaliste. Cet élément du costume vénitien est évoqué dans *Le livre du Courtisan* (1528) de Baldassare Castiglione : « [il] est aussi convenable et propre [...] aux vénitiens de porter leurs manches bouffantes [qu'aux] florentins le capuchon »⁷¹.

⁶⁸ Antonio Mazzotta de la National Gallery de Londres en parle comme d'un mouvement par-dessus l'épaule (*move over the shoulder*). <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-portrait-of-gerolamo-barbarigo>.

⁶⁹ Ludovico Ariosto dit L'Arioste est un poète italien (1474-1533).

⁷⁰ Antonio Mazzotta, conservateur à la National Gallery de Londres, consacre un article à l'identité du modèle de Titien pour en conclure qu'il s'agit probablement de Gerolamo Barbarigo. Voir : Antonio Mazzotta, "A 'gentiluomo da Ca' Barbarigo' by Titian in the National Gallery, London", in 'The Burlington Magazine', CLIV, 2012, p. 18. En ligne. Consulté le 12 décembre 2016. http://www.academia.edu/8545514/A._Mazzotta_A_gentiluomo_da_Ca_Barbarigo_by_Titian_in_the_National_Gallery_London_in_The_Burlington_Magazine_CLIV_2012_pp._12-19

⁷¹ Baldassare Castiglione, *op.cit.*, p. 141.

Le portrait de Titien représente Gerolamo, homme politique de la riche famille vénitienne des Barbarigo. Ce portrait est évoqué par Vasari en ces mots :

À ses débuts donc, [Titien] s'appliqua à suivre la manière de Giorgione et, à à peine dix-huit ans, il fit le portrait d'un gentilhomme de la famille Barbarigo, lequel était son ami ; ce portrait fut jugé si beau que, s'il n'avait inscrit son nom en noir, on l'aurait attribué à Giorgione⁷².

Gerolamo est âgé d'une trentaine d'années au moment où le tableau est peint. Sa barbe et ses cheveux aux épaules forment une masse sombre autour de son visage. Il semble assis et a le corps orienté vers la droite. Il est vêtu d'un manteau bleu à la manche imposante. Il porte autour du cou deux délicates chaînes en or. De son manteau ressort, au niveau du col, sa chemise blanche. Il a le bras droit replié vers lui et appuyé sur un parapet. On distingue à peine sa main droite. Un manteau sombre (ou une cape) est jeté sur son épaule gauche. L'arrière-plan est également sombre.

Comme dans les portraits de Raphaël et d'Andrea, le modèle de Titien est vêtu de bleu et de noir. D'ailleurs les modèles de Titien posaient habituellement vêtus de noir, le col de leur chemise donnant une touche de blanc au niveau du cou⁷³. Alors que les costumes au *Quattrocento* étaient clairs et colorés, la mode de l'habit noir, une mode espagnole, était recommandée pour le parfait courtisan⁷⁴. Baldassare Castiglione souligne aussi que les vêtements du courtisan doivent tendre plutôt « vers le grave et le sérieux que vers le vain ; c'est pourquoi [...] la couleur noire a meilleure grâce dans les vêtements que toute autre ; et si toutefois elle n'est pas noire, au moins qu'elle tire sur le sombre »⁷⁵. C'est que, pour Castiglione, l'extérieur reflète l'intérieur. Ainsi écrit-il, « [...] je voudrais [que les habits du courtisan] montrassent la sobriété qu'observe si bien la nation espagnole, parce que les choses extérieures portent souvent

⁷² Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 440.

⁷³ Sheila Hale, *op. cit.*, p. 140.

⁷⁴ Baldassare Castiglione, *op. cit.*, p. 140.

⁷⁵ *Ibid.*

témoignage des choses intérieures »⁷⁶. Bien des années plus tard, l'Arétin aura ces paroles : « Titien est l'égal de la nature; sous la chair, sa peinture révèle l'âme et le cœur »⁷⁷. Et pour révéler l'intérieur de l'être, il faut s'appuyer sur son individualité. C'est ce que fait Titien lorsque, pour chaque portrait, jamais il ne répète une même position, chacune étant le résultat d'une expérience unique issue des circonstances et de la personnalité du modèle⁷⁸. Gian Giorgio Trissino (1478-1550) dans *La Poetica* aura d'ailleurs ces mots :

Puisque donc tous les hommes diffèrent, dans leur caractère, par leur vice ou leur vertu, il est nécessaire de les faire soit meilleurs, soit comme ceux de notre époque, soit pires, comme le font certains peintres : Vinci imitait les meilleurs, Montagna les pires, et Titien les fait semblables [...] ⁷⁹.

Titien aurait ainsi influencé de nombreux peintres en donnant à son œuvre plus de variété que tous les autres portraitistes de la Renaissance⁸⁰.

Plusieurs éléments du portrait de Gerolamo offrent des similarités⁸¹ avec *L'autoportrait de Rembrandt à trente-quatre ans* (1640) (fig.14) : le bras posé sur le parapet, le corps orienté vers la droite, l'amplitude de la manche, l'arrière-plan neutre et l'attitude générale du modèle. Cependant, malgré les similitudes entre les deux portraits, l'angle du corps dans le tableau de Rembrandt, qui présente un trois-quarts et non un profil, suggère une ouverture qui est redoublée par le regard du modèle dirigé vers le spectateur, ce qui est différent de l'attitude corporelle fermée de Gerolamo.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 141.

⁷⁷ Pierre Arétin, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁸ John Wyndham Pope-Hennessy, *op. cit.*, p. 143.

⁷⁹ Trissino, *Poetica*, V, 1562, éd. 1970, pp. 11-12 in Emmanuelle Hénin, *Ut Pictura Theatrum, Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève : Droz, 2003, p. 133.

⁸⁰ John Wyndham Pope-Hennessy, *op. cit.*, p. 142.

⁸¹ Antonio Mazzotta, *op. cit.*, p. 18.

Une influence de Léonard sur le travail de Titien est envisageable. Léonard de Vinci a séjourné à Venise en mars 1500. Titien n'était alors âgé que d'une douzaine d'années. Cependant, le portrait de Gerolamo Barbarigo, est daté de 1510 ; Titien est alors âgé de 22 ans. On peut alors penser qu'il en avait eu tout le loisir de se familiariser avec les œuvres et les enseignements de Léonard.

1.4. Le portrait florentin et l'influence de Léonard de Vinci.

Si Titien a probablement été influencé par Léonard de Vinci, l'influence de celui-ci sur les peintres florentins est indéniable. La contribution de Léonard (1452-1519) est cruciale dans l'évolution du portrait en Italie puisqu'il énonce des règles qui furent suivies par de nombreux peintres. Les deux autres tableaux de mon étude sont l'œuvre de deux peintres florentins (Raphaël et Andrea) ayant travaillé à Rome. Tous deux sont les héritiers de la façon de peindre de Léonard de Vinci. Au début du XVI^e siècle, Léonard devient le grand maître de la peinture florentine⁸².

Bien que, dès 1427, Masaccio réalise un *Profil d'homme* (fig.15), le sujet n'étant pas identifié, il ne s'agit pas, à proprement parler, d'un portrait selon les critères de l'époque. Puis en 1444, Pisanello réalise un portrait de profil de Leonello d'Este (fig.16). Dans ce cas-ci, c'est donc un profil identifiable, qui pourrait être qualifié de portrait. Toutefois, Pope-Hennessy attribue l'invention du portrait individuel à Léonard de Vinci⁸³. Comme on l'a vu, c'est l'apparition de la psychologie du personnage qui détermine les débuts du portrait individuel, ce que le portrait de profil (ne donnant pas accès au regard) ne permet pas. Alors que les peintres du XV^e siècle se préoccupent surtout de rendre les traits avec exactitude, avec Léonard c'est la vérité psychologique qui prime sur la ressemblance⁸⁴. Comme le souligne Jean Alazard :

⁸² Jean Alazard, *op. cit.*, pp. 49-50.

⁸³ John Wyndham Pope-Hennessy, *op. cit.*, p. 101.

⁸⁴ Jean Alazard, *op. cit.*, p. 7.

Un Ghirlandaio ou un Cosimo Rosselli n'étaient intéressés que par le physique d'un visage, par la ligne sans contenu, pour ainsi dire ; et c'est pourquoi les profils ou les trois-quarts qu'on exécutait vers le milieu du XV^e siècle s'imposent par l'impeccable précision du dessin. Au contraire, pour Léonard, il n'est pas nécessaire que les traits soient d'une ressemblance parfaite et que l'on puisse prendre le portrait peint pour le modèle lui-même. Il vaut mieux que la vie intérieure apparaisse dans l'expression des yeux ou dans le sourire qui éclaire la physionomie⁸⁵.

Les notes que Léonard laisse derrière lui sont autant de conseils que suivront nombres de peintres, dont Raphaël et Andrea. Dans les dessins conservés de Léonard, les nombreuses études de têtes sont témoins de l'intérêt qu'il portait à la position du corps et du cou et de la tête en particulier. Léonard explique que :

Le cou a quatre mouvements [qui] sont des mouvements mixtes qui consistent à élever et baisser le visage avec l'oreille près de l'épaule, et de même, à élever ou baisser le visage après l'avoir tourné vers une des épaules, en ayant un œil plus bas ou plus haut que l'autre, et ceci se nomme mouvement décomposé⁸⁶.

Ce mouvement décomposé se retrouve entre autres dans le dessin *Tête de jeune femme* (1490) (fig.17). Fait encore plus intéressant pour mon étude, Léonard conseille le *contrapposto* du buste. L'enseignement a vraisemblablement été suivi pour les portraits de trois-quarts dos :

Dispose toujours tes figures de façon que la tête ne soit pas tournée dans le même sens que la poitrine, car la nature, pour notre commodité, a ainsi agencé le cou, qu'il peut aisément servir dans toutes les circonstances où l'œil désire se tourner vers divers côtés ; et à ce même organe, les autres jointures répondent en partie. Et si tu montres un

⁸⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁸⁶ Léonard de Vinci, *Les carnets de Leonard de Vinci, 1452-1519. Vol. 2*, McCurdy, Edward 1871- ed., traduction par Louise Servicien, Paris : Gallimard, [1942] 1987, p. 103.

homme assis et que ses bras soient occupés à un travail à côté de lui, fais que la poitrine se tourne sur l'articulation de la hanche⁸⁷.

C'est ainsi que le portrait de la *Dame à l'hermine* (1489-1491) propose un mouvement de *contrapposto* du buste qui révèle l'intérêt de Léonard pour une posture présentant des directions opposées de la tête et du buste entre 1490 et 1500. Déjà vers 1475, Léonard intègre la pose de trois-quarts dos alors qu'il peint la tête de l'ange (fig.18) dans le *Baptême du Christ* de Verrocchio (1472-1475). Une étude de Léonard (fig.19) conservée à la National Gallery de Washington présente également un trois-quarts dos, daté entre 1470 et 1480. Mais c'est aussi et surtout l'esquisse pour l'ange⁸⁸ (fig. 20) que Léonard réalise en vue de la *Vierge aux rochers* (1483-1486) (fig.21) qui représente clairement le trois-quarts dos. Il s'agit d'une tête de jeune fille présentant son dos et regardant par-dessus son épaule vers le spectateur. Ce mouvement présente le *ritratto di spalla*⁸⁹. Ce dessin ressemble à s'y méprendre à une esquisse préparatoire pour le *Portrait de Bindo Altoviti* de Raphaël, tant les similitudes de la posture et des deux visages est apparente⁹⁰. En observant le dessin de Léonard et le portrait de Raphaël, on remarque que non seulement la posture est identique (bien qu'inversée) mais que le dessin des yeux, le tracé du nez, les cheveux retombant sur l'épaule du modèle, tous ces détails sont presque identiques (fig.22). L'œuvre de Léonard serait donc un jalon important dans la conception de ce portrait.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 265.

⁸⁸ La Bibliothèque Royale de Turin où est conservé ce *Portrait de jeune fille* suggère qu'il soit une étude pour le tableau de Léonard. Voir :

<http://www.bibliotecareale.beniculturali.it/attachments/article/17/francese.pdf>

⁸⁹ Françoise Viatte, *Léonard de Vinci Isabelle d'Este*, Musée du Louvre, Paris : RMN, 1999, p. 23.

⁹⁰ Un renversement d'image rend frappante la similarité des deux images.

1.5. Influence de Savonarole sur l'art florentin

Comprendre le contexte religieux à Florence à la fin du XV^e siècle est également essentiel pour saisir le caractère des œuvres produites à cette époque. Le contraste entre l'atmosphère d'insouciance, de plaisirs et de gaîté du *Quattrocento* et celle qui prévaut à la fin du XVe siècle, où Savonarole (1452-1498) interdit les fêtes, les spectacles et les objets de luxe, est immense⁹¹. Botticelli, impressionné par les prédications de l'homme d'église, abandonnera la douceur de sa peinture pour des œuvres plus sombres et moralisatrices. Dans son *Sermon sur Aglée* de 1484, Savonarole tient ce discours :

O mes frères, je vous le dis, à vous, laissez les superfluités, vos peintures et vos caprices, faites les tuniques d'une moins grande largeur et de draps bien grossiers ; avec vos superfluités vous ne vous rendez pas compte que vous ôtez aux pauvres les aumônes⁹².

Les bûchers des vanités, sous Savonarole, ont aussi consumé nombre d'œuvres d'art et d'objets de luxe puisqu'ils sont alors décriés en ces termes par le prédicateur :

O vous qui avez vos maisons pleines de vanités, et d'images, et de choses malhonnêtes, et de livres scélérats, [...] et d'autres poèmes contre la foi, apportez-les-moi, pour en faire un feu et un sacrifice à Dieu⁹³.

De même, les portraits deviennent suspects aux yeux de l'homme d'église qui en appelle ainsi aux artistes : « Vous ferez bien d'effacer ces figures qui rappellent les traits de tant de contemporains ou contemporaines ; car c'est là une manière de peindre très déshonnête »⁹⁴. Plus précisément, au niveau de la posture, le prédicateur aura ces

⁹¹ Jean Alazard, *op. cit.*, p. 112.

⁹² Girolamo Savonarole, *Sermons, écrits politiques et pièces du procès*, 1452-1498, Jean-Louis Fournel 1959, Paris: Seuil, 1993, p. 66.

⁹³ *Ibid.*, p. 67.

⁹⁴ Jean Alazard, *op. cit.*, p. 53.

mots : « L'homme humble devrait tenir le regard baissé vers le sol, particulièrement en présence des autres »⁹⁵. Le prêcheur met aussi en garde contre une posture dans le portrait qui impliquerait une torsion du cou (comme c'est le cas dans le trois-quarts dos) et qui indiquerait une posture contraire à la modestie⁹⁶. Au tournant du XVI^e siècle, alors qu'on abandonne le portrait de profil, les portraits représentent pourtant des personnages adressant un regard au spectateur. Il semble donc que l'atmosphère d'austérité et de puritanisme sous Savoranole s'estompe au XVI^e siècle et que les artistes retrouvent progressivement la liberté dans l'exercice de leur art. Cependant, au début du *Cinquecento*, il reste un relent de cette fin de siècle, et il ne faut donc pas s'étonner devant des « physionomies attristées et rêveuses où le regard perd sa sérénité et les traits leur calme »⁹⁷.

1.6. Raphaël et le *Portrait de Bindo Altoviti*

*Heureux encore celui qui, guidé par ses leçons,
put s'exercer sous ses yeux à la pratique de l'art, car,
selon moi, quiconque a suivi ses traces est arrivé à bon
port*⁹⁸.

Vasari, « Vie de Raphaël »

1.6.1. Raphaël : sa formation, ses influences

Raphaël Sanzio d'Urbino (1483-1520) est le fils de Giovanni di Sante di Piero, peintre attitré de la cour d'Urbino. Après un apprentissage auprès du Pérugin, Raphaël se rend

⁹⁵ (Ma traduction) Savonarola, *Trattato dell'umiltà* (1492), in *Operette spirituali*, ed. Ferrera, I, p. 152 : « debbe l'umile aver gli occhi bassi in terra, *maxime* nel cospetto degli uomini. » in Patricia Lee Rubin, p. 116.

⁹⁶ Voir Savonarola, *Trattato dell'umiltà* (1492), p. 152. in Patricia Lee Rubin, *op. cit.*, p. 117.

⁹⁷ Jean Alazard, *op. cit.*, p. 115.

⁹⁸ Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 254.

à vingt-et-un ans à Florence où il voit et étudie les fresques de Masaccio, complétées par Filippo Lippi, à la Chapelle Brancacci. En 1506, alors qu'il est toujours à Florence, Raphaël peint le *Portrait de Maddalena Doni* (1506) (fig.23). L'influence de Léonard y est visible par la ressemblance de la position de trois-quarts et des mains qui est similaire au portrait de la *Mona Lisa*⁹⁹ (1503-1506) (fig.24). Cette influence est aussi décelable dans un dessin de Raphaël à la plume et encre brune titré *Portrait de femme à mi-corps* (non daté) (fig.25), dans lequel des similitudes importantes avec *La Joconde* sont visibles : position du corps, des mains et direction du regard¹⁰⁰. En 1508, Raphaël arrive à Rome où il mourra prématurément, en 1520, à l'âge de trente-sept ans. Vasari fera son éloge en ces termes : « La peinture, elle aussi, pouvait bien mourir, quand mourut ce noble ouvrier, car, en lui fermant les yeux, elle demeura comme aveuglée »¹⁰¹.

Au XVI^e siècle, les peintres florentins étaient reconnus comme étant les plus talentueux portraitistes, c'est pourquoi, à Rome, c'est à eux qu'on avait demandé de réaliser une galerie de portraits pontificaux dans la Chapelle Sixtine¹⁰². Raphaël bien qu'originaire d'Urbino est considéré comme un peintre florentin. Si la manière de peindre de Raphaël évolue au fil des années, il semble évident que l'influence de Léonard n'y est pas étrangère. Ainsi que le raconte Vasari :

Ayant dans sa jeunesse imité [la manière] de Pietro Perugino, son maître, et l'ayant améliorée dans le dessin, la couleur et l'invention, il crut avoir fait beaucoup, mais il reconnut ensuite, dans un âge plus avancé, qu'il était encore bien loin du vrai. En voyant les peintures de Léonard de Vinci, qui n'eut pas d'égal pour ses têtes d'hommes et de femmes, et qui, pour la grâce des figures et des mouvements, surpassa tous les autres artistes, il resta émerveillé; et comme la manière de Léonard lui plut infiniment plus qu'aucune autre qu'il ait vue, il se mit à l'étudier¹⁰³.

⁹⁹ Jean Alazard, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰⁰ Françoise Viatte, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰¹ Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 253.

¹⁰² Jean Alazard, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰³ Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 248.

Pour Raphaël et les peintres du début du XVI^e siècle, la question n'est pas de reproduire mécaniquement et précisément ce qu'ils observent du modèle mais de produire un exemple de beauté idéale, puisqu'une reproduction mécanique et donc banale aurait pu être exécutée par un artisan¹⁰⁴. C'est lorsqu'il est à Rome que Raphaël, considéré à ce moment comme le peintre favori de l'élite florentine, réalise le portrait du banquier et mécène florentin, Bindo Altoviti (1491-1556). Rome avait alors remplacé Florence comme centre artistique de l'Italie¹⁰⁵.

1.6.2. *Portrait de Bindo Altoviti*

Envoyé de Rome à Florence, le portrait de Bindo Altoviti était resté dans la demeure des Altoviti et personne n'avait jamais remis en question l'identité du modèle jusqu'à ce que Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775) ne réinterprète les mots de Vasari. Comme l'explique François-Anatole Gruyer :

Le texte de Vasari avait jusque-là fait autorité en faveur de Bindo, et, pour renier Bindo, ce fut ce texte précisément qu'invoqua Bottari. On lit dans Vasari : « *A Bindo Altoviti (Raffaello) fece il ritratto suo, quando era giovane, che è tenuto slupendissimo.* » Ce qui donne mot pour mot : « Pour Bindo Altoviti, Raphaël fit son portrait, quand il était jeune, portrait qui est regardé comme admirable. » S'autorisant de l'équivoque à laquelle prêtait l'emploi du pronom possessif *suo* (son), Bottari traduisit : « Raphaël, quand il était jeune, fit son portrait pour Bindo. » Or, pour que cette traduction fût acceptable, même au point de vue littéral, il faudrait qu'au mot *suo* fût ajouté le mot *proprio*. En l'absence de ce mot *proprio*, il n'y a qu'un sens possible à donner à la phrase de Vasari : « Raphaël fit le portrait de Bindo Altoviti, quand Bindo était jeune, et ce portrait est d'une étonnante beauté¹⁰⁶. »

¹⁰⁴ Alexander Sturgis, *Pocket guide Faces*, the National Gallery, p. 14.

¹⁰⁵ Sheila Hale, *op. cit.*, p. 119.

¹⁰⁶ François-Anatole Gruyer, *Raphaël: Peinture de Portraits*, Volume 2, Paris: Renouard, 1881, pp.10-13. En ligne,

Cette méprise est d'autant plus surprenante du fait qu'Altoviti avait les yeux bleus et les cheveux blonds alors que Raphaël avait les cheveux et les yeux bruns. Quoiqu'il en soit, le portrait fut considéré comme un autoportrait durant de nombreuses années. Il ne fait plus aucun doute aujourd'hui qu'il s'agisse bien du portrait de Bindo Altoviti. Cependant, longtemps considéré comme un autoportrait, il fut d'ailleurs vendu comme tel en 1808 au Prince de Bavière¹⁰⁷. Le *Portrait de Bindo Altoviti* (1515)¹⁰⁸ de Raphaël se trouve maintenant à la National Gallery de Washington¹⁰⁹.

Quand on entre dans la salle 20 du musée, là où sont réunis les autres tableaux de Raphaël, c'est le visage de Bindo Altoviti, surgissant de l'ombre, qui capte le regard du spectateur¹¹⁰. Alberti expliquait justement que : « le visage dans lequel les surfaces se rejoindront de façon que les lumières douces se changent en ombres délicates, sans angles prononcés, nous le dirons justement beau et gracieux »¹¹¹. Le modèle est représenté dans la pose de trois-quarts dos. Il porte un tricorne noir d'où s'échappent de longues boucles blondes. Un manteau bleu sans manche laisse apparaître par le col une chemise écrue, tandis que l'ouverture latérale du manteau dévoile une manche noire. Dans le portrait d'Altoviti, la joue est rosée, les lèvres pulpeuses, presque enfantines ; le regard énigmatique semble presque distant. Harry Berger Jr dirait sans doute de ce regard qu'il est absent et qu'il n'évoque rien d'autre que l'ennui et la

<https://books.google.ca/books?id=VHdAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false> Consulté le 2 mai 2017.

¹⁰⁷ David Brown, Jane Van Nimmen, *Raphael and the Beautiful Banker : The Story of the Bindo Altoviti Portrait*, London : Yale University Press, 2005, p. 1.

¹⁰⁸ 1515 étant la date retenue par la National Gallery de Washington bien que le catalogue d'exposition produit lors de l'exposition consacrée au *Portrait de Bindo Altoviti*, en 1983, lors du 500^e anniversaire de naissance de Raphaël, fasse plutôt mention de 1512.

¹⁰⁹ Durant de nombreuses années, l'attribution de ce portrait a été débattue par les historiens de l'art. Frederick Hatt l'ayant attribué à Jules Romain, de nombreux autres historiens l'ont suivi jusqu'à ce que Pope-Hennessy redonne en 1970 la paternité du portrait à Raphaël. Voir David Brown, Jane Van Nimmen, *op. cit.*, p. 180 n5.

¹¹⁰ Un autre portrait de Bindo Altoviti (c.1550) en homme d'âge mûr et ruiné, par Jacopino del Conte, se trouve au Musée des beaux-arts de Montréal.

¹¹¹ Léon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 159.

résignation du modèle, exaspéré par le temps de pose requis¹¹². Le regard de Bindo Altoviti a cependant été interprété d'une toute autre façon par un certain nombre d'historiens d'art qui interprètent plutôt ce regard comme un regard amoureux adressé à Fiammetta Soderini, la jeune épouse d'Altoviti, restée à Florence alors que le puissant banquier florentin conduisait ses affaires à Rome¹¹³. Lorsque Raphaël arrive à Rome, on croit que « la beauté [est] une réflexion de la beauté divine et que l'intelligence humaine était un microcosme de l'esprit universel »¹¹⁴. Si Raphaël (probablement inspiré par l'esquisse de Léonard pour l'ange de la *Vierge aux rochers*) dépeint le jeune banquier sous les traits d'un ange, c'est qu'au XVI^e siècle, la beauté masculine parfaite se représentait sous une forme angélique¹¹⁵. En effet, avec ses boucles blondes, son teint clair, ses yeux bleus et sa bouche enfantine, le jeune banquier présente un aspect angélique.

À cause des ressemblances entre les deux portraits, il a aussi parfois été considéré que Raphaël aurait pu être influencé par *Le violoniste* (1515-1518 ?) (fig.26) de Sebastiano del Piombo¹¹⁶ qui présente la même pose de trois-quarts dos. Cependant, la date de réalisation des deux œuvres va à l'encontre de cette hypothèse bien que les deux portraits aient de multiples similitudes au niveau de la composition¹¹⁷.

Malgré le fait que la pose soit différente, un parallèle est fréquemment dressé entre le *Portrait de Bindo Altoviti* et le portrait que fait Raphaël à la même époque (1514-1515) de son ami Baldassare Castiglione¹¹⁸ (fig.27). Ce portrait était destiné à l'épouse du

¹¹² Harry Berger Jr dans son ouvrage parle en fait des modèles de Rembrandt. Voir: Harry Berger Jr, *op. cit.*, p. 173

¹¹³ David Brown, Jane Van Nimmen, *op. cit.*, p. 24.

¹¹⁴ John Wyndham Pope-Hennessy, *op. cit.*, p. 114.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁶ Ce tableau, qui se trouve dans la Collection Rothschild à Paris, a parfois été attribué à Raphaël. De nombreuses copies du *Violoniste* ont été réalisées depuis la création de l'original et sont en circulation, ce sont les images trouvées couramment lors de recherches.

¹¹⁷ David Brown, Jane Van Nimmen, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁸ Bien que le portrait de Castiglione présente une posture de trois-quarts et non de trois-quarts dos.

poète. Il s'agit donc dans les deux cas de portraits-souvenirs destinés à un usage privé. Comme le portrait de Bindo Altoviti, le portrait de Castiglione date de la période romaine de Raphaël alors qu'il était au sommet de son art. L'habileté de Raphaël à donner vie à son modèle a inspiré un poème à Castiglione. Ce poème est écrit comme si les mots étaient prononcés par l'épouse du poète qui exprime à quel point la présence de l'image permet de supporter l'absence de l'être aimé :

Seule l'image peinte de la main de Raphaël me rappelle votre visage et soulage mes peines. J'en fais mon enchantement, je lui souris, je joue avec elle ; je lui parle, comme si elle pouvait répondre. Il me semble qu'elle me fait signe et m'approuve, qu'elle me réponde avec tes propres paroles. Ton fils te reconnaît et salue son père en balbutiant. Je me console ainsi, et je passe les jours¹¹⁹.

Shearman souligne que le poème de Castiglione reprend des thèmes associés au portrait : le mythe de Pygmalion (puisque, par le génie de Raphaël, le portrait prend vie), l'image parlante (à laquelle on s'adresse comme si elle pouvait nous répondre), l'amour pétrarquéen (comme le poète devant le portrait de Laura), la mémoire de l'amant et l'habileté du peintre qui dupe l'enfant par le côté réaliste de l'image peinte¹²⁰.

¹¹⁹ Édouard Pommier, *op. cit.*, p. 62.

John Shearman, *op. cit.* n.50, p. 136, en donne la version originale :

*Sola tuos vultus referens, Raphaelis imago
Picta manu, curas allevat usque meas,
Huic ego delicias facio, arrideoque, iocorque,
Alloquor, & tanquam reddere verba queat,
Assensu, nutuque mihi saepe illa videtur,
Dicere velle aliquid, & tua verba loqui.
Agnoscit, balboque patrem puer ore salutat,
Hoc solor longos, decipioque dies.*

¹²⁰ *Ibid.*, p. 136.

1.6.3. Influence du *Courtisan*

Puisque l'amitié liait Raphaël et Castiglione, il est permis de croire que les conseils sur l'homme de cour idéal, énoncés dans *Le Courtisan* de Castiglione, aient été communiqués au peintre bien avant la publication de l'ouvrage¹²¹. Quoiqu'il en soit, Raphaël, au service des papes Jules II puis Léon X et auparavant à la cour d'Urbino, connaissaient les us et coutumes de la cour et se révéla d'ailleurs un excellent courtisan. En font foi les témoignages, dont celui de Vasari, à son sujet : « [Aimé de tous], il vécut non en peintre mais en prince »¹²². Les recommandations suivantes de Castiglione semblent presque s'appliquer au portrait de Bindo Altoviti (et à Raphaël lui-même) :

Je veux donc que le Courtisan, outre la noblesse, soit fortuné en ce qui concerne les dons naturels, et ait par nature non seulement l'esprit et une belle forme de corps et de visage, mais aussi une certaine grâce, et, comme on dit, un air qui de prime abord le rende agréable et aimé de tous ceux qui le voient¹²³. [Que le courtisan] dans son habillement, soit propre et plein de goût, et qu'il ait un certain ton d'élégance modeste, mais pas d'une manière féminine ou vaniteuse¹²⁴.

Cette grâce que Castiglione réclame de son courtisan est également ce que préconise Alberti : « ...dans tout mouvement, il faut rechercher la vénusté et la grâce »¹²⁵. C'est ce que Raphaël réalise dans le portrait de la National Gallery autant par le rendu des vêtements, l'expression du visage que la pose de trois-quarts dos. La minutie que Raphaël déploie pour rendre les boucles blondes et les favoris d'Altoviti, la délicatesse dans le rendu de la chemise qui dépasse du col sont, tout autant que la pose de trois-quarts dos, des manifestations de la *sprezzatura*¹²⁶, ce terme inventé par Castiglione

¹²¹ Raphaël n'aurait pas pu consulter le livre qui sera édité en 1528, soit huit ans après sa mort.

¹²² Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 254.

¹²³ Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan*, Paris : Flammarion, [1528, 1580] 1991, p. 39.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 141.

¹²⁵ Léon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 167.

¹²⁶ Baldassare Castiglione, *op. cit.*, p. 54.

qui définit la désinvolture¹²⁷ de celui qui réussit à réaliser des choses étonnantes sans effort apparent¹²⁸. Ce qui est surprenant dans le *Portrait de Bindo Altoviti* c'est précisément la virtuosité de certains détails (cheveux, sourcils, favoris) et le peu de soin apporté au rendu de la main du personnage. En effet, la main gauche, posée sur la poitrine du modèle, est rendue sans précision, semblant plutôt brossée. Si on pense à l'influence de Leonard et l'habileté avec laquelle il rendait les mains (*Mona Lisa*, *La Dame à l'hermine*) on voit qu'ici Raphaël décide de suggérer la main plutôt que de la définir. Il est aussi étrange que la bague qu'Altoviti porte à l'index de la main gauche soit d'un rendu si imprécis, la pierre verte se confondant à l'arrière-plan de même couleur¹²⁹. Si la main et la bague sont si peu définies peut-être est-ce par difficulté (peindre une main dans un tel angle est ardu) et que l'essentiel pour le peintre était de donner ce geste au modèle (cette main baguée sur le cœur d'Altoviti). S'il s'agit effectivement d'un portrait destiné à l'épouse du banquier, ce geste serait alors essentiel par le message qu'il suggère.

L'aspect du tableau qui retient toutefois l'attention est la pose de trois-quarts dos. Cette pose est décelable antérieurement dans des portraits contextuels réalisés par Raphaël tels que *La Madone Sixtine* (1512-1513), *L'École d'Athènes* (1510-1511) et *Héliodore chassé du temple* (1511-1512). Cette position est également suggérée dès 1506 dans l'autoportrait de Raphaël (fig.28)¹³⁰. C'est certainement là une des raisons (en plus de la supposée similitude des traits entre les deux hommes) qui a, pendant des années, fait en sorte qu'on ait considéré le portrait d'Altoviti comme un autoportrait de Raphaël.

¹²⁷ Le terme *sprezzatura* définissait à l'origine le mépris mais le sens est transformé par Castiglione en nonchalance, désinvolture. *Ibid*, p. 54.

¹²⁸ Cependant le manteau assez lourdement rendu, surtout en regard de la manche que peint Titien pour son modèle, et les boucles d'Altoviti se détachant maladroitement sur l'arrière-plan sont des détails qui détonnent face au reste du tableau.

¹²⁹ Il serait d'ailleurs intéressant de consacrer une étude aux couleurs des arrière-plans, les portraits allemands présentant fréquemment un fond vert.

¹³⁰ Mais n'est ni assez précise, ni assez réaliste pour appartenir à mon corpus.

Les chapitres suivants développeront la question de la posture dans la réception de l'œuvre.

1.7. Andrea del Sarto et le *Portrait d'un jeune homme*

[Si] Andrea manqua de caractère dans le cours de sa vie, se contentant de peu, il n'en est pas moins vrai que dans l'art il eut un génie élevé et expéditif, qu'il fut habile dans tout genre de travail; ses œuvres, outre l'ornement qu'elles apportent aux lieux où elles sont placées, ont été d'une grande utilité aux artistes, pour la manière, le dessin et le coloris, le tout avec moins d'erreurs que n'en a commis tout autre peintre florentin¹³¹.

Vasari

1.7.1. La formation d'Andrea del Sarto

Le troisième portrait analysé est l'œuvre d'Andrea del Sarto (1486-1530), de son vrai nom Andrea d'Agnolo di Francesco di Luca. Né à Florence, il est fils de tailleur, d'où lui vient son surnom¹³². Après un apprentissage en orfèvrerie puis dans l'atelier de Gian Barile, il se retrouve confié au peintre Piero di Cosimo qui remarque son talent. Plus tard, l'atelier dirigé par del Sarto accueillera de nombreux artistes dont Pontormo,

¹³¹ Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 284-285.

¹³² Tailleur se dit *sartore* en italien.

Rosso Fiorentino¹³³ et même Vasari¹³⁴. Antonio Pinelli note d'ailleurs qu'Andrea del Sarto :

Voit grandir autour de lui, dans son propre atelier, ce noyau « d'irréguliers » que sont Rosso, Pontormo et le jeune Bandinelli; à bien y regarder, ils s'inspirent pour leurs audacieuses expérimentations formelles et expressives de certains détails présents dans l'œuvre de maturité du maître, en les exaspérant et en les isolant de ce contexte « rééquilibrant », qui constitue en revanche pour lui une nécessité intime et incontournable assimilée depuis ses années d'apprentissage¹³⁵.

Il m'apparaît ainsi que le trois-quarts dos utilisé dans le portrait peint par Andrea pourrait être vu comme un geste précurseur du maniérisme¹³⁶. En effet, l'habileté que le peintre démontre dans la torsion du corps du modèle sera exacerbée plus tard chez les maniéristes. Peut-être qu'Andrea (comme les peintres maniéristes) a-t-il été fasciné par la torsion des corps dans le *Laocoon* découvert à Rome en 1506 et exposé dans le cortile du Vatican¹³⁷.

Tout comme Raphaël, Andrea a aussi été influencé par Léonard. Giorgio Vasari¹³⁸ qui considérait Andrea comme un peintre dont les figures « quoique simples et pures, [étaient] bien entendu, sans erreurs, et, au bout du compte, d'une grande perfection¹³⁹ » raconte que, dans leurs temps libres, Raphaël, Andrea et d'autres peintres se rendaient

¹³³ Antonio Natali, Alessandro Cecchi, *Andrea del Sarto, catalogue complet*, Paris : Bordas, [1989], 1992, p. 5.

¹³⁴ Giorgio Vasari, *op.cit.*, p. 275.

¹³⁵ Antonio Pinelli, *La Belle Manière, Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI^e siècle*, Paris : Librairie générale française, 1996, p. 101.

¹³⁶ Pinelli suggère le terme : « Expérimentalisme anticlassique » pour définir la phase qui culmine dans les années 1515-1525 et qui annonce le Maniérisme. Voir *Ibid.*, p. 73.

¹³⁷ Emmanuelle Hénin, *op.cit.*, p. 496.

¹³⁸ Vasari a été l'élève d'Andrea comme de nombreux peintres de la Renaissance tardive.

¹³⁹ Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 255.

à la salle du Pape et passaient la journée à dessiner « d'après le carton de Michel-Ange et celui de Léonard de Vinci »¹⁴⁰.

1.7.2. *Portrait d'un jeune homme*

C'est vers 1517 qu'Andrea aurait peint le *Portrait d'un jeune homme* qui se trouve aujourd'hui à la National Gallery de Londres. Des esquisses préparatoires, conservés au Musée des Offices à Florence (fig.29, 30, 31), montrent les hésitations du peintre quant à la composition finale du *Portrait d'un jeune homme*. Selon Alazard :

[Un premier dessin est une] notation générale où l'idée s'ébauche : la planchette est à peine indiquée et le modèle est représenté la tête inclinée. Le peintre eut ensuite l'idée de le placer de face, les bras solidement appuyés sur sa planchette ; puis presque de profil et dans une attitude semblable ; et enfin un autre dessin nous le montre dans la même pose qu'à la National Gallery, vu presque de dos et le visage tourné de profil¹⁴¹.

D'ailleurs, une autre esquisse d'Andrea, conservée au Louvre, montre ce qui semble être le même personnage, de trois-quarts dos, mais présentant le corps du modèle en entier et debout (fig.32).

Il n'est pas vain de souligner que le travail du peintre est constitué de moments de doutes et de remise en question. Comme l'explique Michael Baxandall,

[Lorsqu'un peintre fait un tableau], il n'y a rien ici qui corresponde à une intention : on trouve plutôt d'innombrables moments intentionnels se déployant [...]. Une telle suite [de moments] englobe non seulement une foule d'actions et de décisions, mais aussi quantité de refus et de décisions négatives, qui correspondent aux moments où le peintre a choisi de ne pas faire quelque chose ou de laisser quelque chose [...]¹⁴².

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 256.

¹⁴¹ Jean Alazard, *op. cit.*, p. 127.

¹⁴² Michael Baxandall, *Formes de l'intention*, trad. Catherine Fraixe, Nîmes : J. Chambon, 1991, p. 113.

Ces choix du peintre, ici, ceux d'Andrea, conduisent l'artiste à représenter son modèle dans la pose suivante : le modèle, un jeune homme, est assis dans un fauteuil de bois. Il fait presque dos au spectateur mais tourne son visage vers lui. C'est un portrait de trois-quarts dos. De ses deux mains, il tient un objet au volume rectangulaire. Il porte un tricorne noir et ses vêtements sont simples; une chemise blanche portée sous une chemise bleue aux manches bouffantes et une veste noire sans manches d'où ressort le haut de la chemise blanche. Son regard est pénétrant et semble presque craintif. L'arrière-plan du portrait est uniforme, de couleur verte. Le monogramme du peintre est inscrit dans la partie supérieure gauche du tableau. Je souligne que l'arrière du fauteuil de bois présente une forme travaillée, triangulaire, presque pyramidale, qui reprend le dessin général de la composition (pyramidale) et qui est un écho formel – une répétition que je nommerai « allitération picturale » – de la forme du tricorne porté par le modèle. Cet élément stylistique du tableau (qu'est ce dos de fauteuil), travaillé comme une architecture, expliquerait peut-être pourquoi on a cru à une certaine époque qu'il s'agissait du portrait d'un architecte.

1.7.3. Identité du modèle

En effet, le modèle ayant servi pour le *Portrait d'un jeune homme* d'Andrea del Sarto a connu de multiples identifications au cours des siècles. On a tout d'abord cru que le modèle représentait un autoportrait du peintre, puis le portrait d'un sculpteur, puis d'un autre peintre, puis de Sansovino, de Baccio Bandinelli et de Giovan Battista Puccini. Au milieu du XX^e siècle, la National Gallery (Londres) lui avait attribué le titre *Portrait of an Architect*¹⁴³, pour ensuite y reconnaître Paolo de Terrarossa, un mécène, « ami de tous les peintres »¹⁴⁴ tenant une des briques produites par la Compagnia da Terrarossa, principale fabrique de briques qui furent employées à Florence pour les grands

¹⁴³ John Wyndham Pope-Hennessy, *op. cit.*, p. 109.

¹⁴⁴ Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 281.

chantiers au début du XVI^e siècle¹⁴⁵. Finalement dans un article récent (mai 2016), Alessandro Cecchi présente ses plus récentes découvertes sur l'identité du modèle du *Portrait d'un jeune homme*¹⁴⁶. Cecchi avait antérieurement suggéré, comme la plupart des historiens de l'art, que Paolo da Terrarossa soit le personnage représenté dans le tableau et avait donc interprété l'objet qu'il porte comme une brique. Suite à ses recherches, Cecchi se ravise et désigne maintenant un *cartolaio* (papetier) italien du nom de Lorenzo di Matteo (Florence 1490-1527 ?)¹⁴⁷. Cet homme, âgé de 27 ans au moment où le portrait est peint, devient membre de la Guilde des médecins et apothicaires (*Medeci e Speziali*) en 1516. Les artisans occupaient une position sociale inférieure par rapport à l'élite financière et politique. Toutefois, en tant que membres d'une guilde, ces commerçants étaient affranchis et partageaient les droits politiques et économiques des rangs supérieurs. Ils se classaient ainsi à un niveau supérieur du *popolo minuto* (les travailleurs salariés et les serviteurs qui n'appartenaient à aucune guilde)¹⁴⁸. La guilde des médecins et apothicaires regroupait également les peintres. Cecchi note que les vêtements du modèle suggèrent ceux d'un artisan florentin (et c'est sans doute une des raisons pour lesquelles on a longtemps pensé qu'il s'agissait en fait d'un autoportrait d'Andrea). Il n'est pas vain de parler des vêtements du modèle puisque, comme le mentionne Pascale Dubus, « les costumes transforment les corps des portraiturés en *corps sociaux* »¹⁴⁹. En tant que *cartolaio*, Di Matteo aurait fabriqué et vendu des livres¹⁵⁰. L'objet qu'il porte dans ses mains serait donc un livre refermé

¹⁴⁵ Antonio Natali, Alessandro Cecchi, *Andrea del Sarto, catalogue complet*, Paris : Bordas, [1989] 1992, p. 78.

¹⁴⁶ Alessandro Cecchi, 'A Portrait of a Florentine "cartolaio" by Andrea Del Sarto in the National Gallery', *Burlington Magazine*, vol. 158, n° 1358, mai 2016, p. 331-335.

¹⁴⁷ Soulignant la similitude des traits du visage, Cecchi suggère que Lorenzo di Matteo soit également le modèle pour le Saint Pierre Martyr de la *Madone des Harpies* (1517) d'Andrea. Je suggère que di Matteo soit également le modèle pour le personnage de César dans la fresque *Le tribut de César*, 1521. Le dessin préparatoire pour la tête de César présente une forte similitude au niveau du nez, du menton et de l'apparence générale du modèle bien qu'il soit présenté de profil. (fig.33).

¹⁴⁸ Patricia Lee Rubin, *op. cit.*, p. 78.

¹⁴⁹ Pascale Dubus, *Qu'est-ce qu'un portrait ?* Paris : L'Insolite, 2006, p. 43.

¹⁵⁰ Toujours selon Cecchi, Lorenzo Di Matteo serait également le modèle pour le Saint-Pierre martyr de la *Dispute sur la Trinité* (1517-1518) d'Andrea.

dont les détails auraient été altérés par les nettoyages successifs (et non pas une brique comme il a longtemps été suggéré). Pope Hennessy utilise l'expression « portrait augmenté » (*augmented portrait*) lorsque le peintre ajoute un élément significatif au portrait : moto, emblème, ou tout autre indice permettant d'identifier le modèle, comme ici le livre¹⁵¹. Cette méprise concernant l'objet tenu par le modèle (brique ou livre), qui a été centrale dans l'identification du modèle, est surprenante si on considère qu'une esquisse (actuellement au Louvre) représente le même modèle debout tenant visiblement un livre (fig.34).

1.7.4. Similitudes avec le portrait de Raphaël.

Andrea aurait réalisé le *Portrait d'un jeune homme* deux ans après que Raphaël eut peint le *Portrait de Bindo Altoviti*. Il ne fait aucun doute qu'Andrea connaissait le travail de Raphaël comme en fait foi une anecdote racontée par Vasari qui en fut témoin : le duc de Mantoue, Frédéric II aurait vu, au cours d'un voyage à Florence, un tableau de Raphaël, au palais des Médicis. Il s'agissait d'un portrait de Léon X entouré du cardinal Jules de Médicis et du cardinal de Rossi. Frédéric II voulut le tableau. On lui envoya donc, sans le lui avouer, une copie réalisée par Andrea. Tout le monde à Mantoue n'y vit que du feu, jusqu'à Jules Romain, l'élève de Raphaël, qui loua tant de beauté. Mis au courant du subterfuge par Vasari, Jules Romain aurait eu ces mots : « J'estime ce morceau autant et même infiniment plus que s'il était de la main de Raphaël, car il est vraiment extraordinaire qu'un artiste éminent puisse imiter à ce point la manière d'un autre »¹⁵². Cette anecdote démontre à quel point Andrea avait connaissance de la technique de Raphaël. Bien que l'anecdote soit postérieure à la réalisation du *Portrait d'un jeune homme* d'Andrea¹⁵³, il est quand même plausible que celui-ci ait déjà été familier des œuvres de Raphaël et plus particulièrement du *Portrait*

¹⁵¹ Shearer West, *Portraiture*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2004, p. 51.

¹⁵² Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 276.

¹⁵³ La copie du *Portrait de Léon X* (1518-1520) est réalisée par Andrea en 1525.

de *Bindo Altoviti* en ayant vu l'original ou une gravure¹⁵⁴. Puisque le tableau de Raphaël a été difficilement accessible jusqu'en 1808, la famille accueillant peu de visiteurs¹⁵⁵, il serait permis de croire que le *Portrait de Bindo Altoviti* ait eu un écho à travers des dessins et gravures¹⁵⁶. Malgré les variantes explorées par le peintre à travers les études du modèle, Andrea aura finalement choisi une pose presque identique à celle proposée par Raphaël dans son portrait de Bindo Altoviti.

1.8. Le rôle des commanditaires

Lorsqu'un artiste réalise un portrait, on peut se demander jusqu'à quel point il doit respecter les conventions artistiques et sociales pour flatter ou idéaliser le modèle¹⁵⁷. Si on regarde les exigences de nombreux commanditaires en ce qui concerne les commandes d'œuvres, il ne fait aucun doute qu'un client fortuné ait pu exiger une certaine façon d'être représenté. Sans aller jusqu'au cas extrême des contrats entre Isabelle d'Este et certains peintres pour son *studiolo* à Mantoue au XVI^e siècle¹⁵⁸, il est raisonnable de croire que les mécènes aient eu des exigences précises. Pour Michael Baxandall, il est clair que le lien qui lie chaque commanditaire à un artiste est un facteur impondérable et qu'un contrat signé entre les deux parties doit alors être honoré. Bien que l'étude de Baxandall porte sur le *Quattrocento*, il n'en reste pas moins qu'elle offre un témoignage rigoureux sur les transactions qui pourrait être transposé au moins au début du *Cinquecento*, moment où se situe mon étude. Ainsi,

¹⁵⁴ C'est la conviction de Philippe Costamagna, spécialiste de la peinture italienne du XVI^e siècle (*Pontormo*, Milan : Electra, 1994, no. 25, pp. 137-38) que le tableau d'Andrea ait été directement inspiré du *Portrait de Bindo Altoviti*. Voir David Brown, Jane Van Nimmen, *op. cit.*, p. 185 n58.

¹⁵⁵ Jean Alazard, *op. cit.*, p. 107.

¹⁵⁶ Peut-être par le travail de Marcantonio Raimondi (1480-1534), graveur spécialisé dans les œuvres de Raphaël.

¹⁵⁷ Shearer West, *op. cit.*, pp. 37-38.

¹⁵⁸ On trouvera la transcription de la commande détaillée d'Isabelle d'Este au Pérugin pour un tableau représentant le *Combat entre Chasteté et Amour* pour son *Studiolo* dans Egon Verheyen, *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, S.I. College Art Association of America, 1971, p. 26.

Baxandall rapporte que moins les matériaux (or, bleu d'outremer) prennent de l'importance au niveau du contrat, plus c'est l'habileté technique qui devient un facteur primordial¹⁵⁹. On peut penser qu'au XVI^e siècle, c'est aussi le cas. Aby Warburg soutient d'ailleurs que le portrait est un compromis entre le mécène et l'artiste, fruit d'une étroite collaboration¹⁶⁰. Mais peut-être y a-t-il d'autres facteurs en jeu autre que l'aspect monétaire. Comme le souligne Baxandall :

[...] dans la relation qui s'établit entre les peintres et les cultures avec lesquelles ils sont en contact, l'argent est loin d'être la seule monnaie d'échange. Il faut compter aussi sur des facteurs tels que l'approbation des autres et le sentiment de se nourrir intellectuellement, auxquels viennent s'ajouter plus tard une confiance accrue en soi, des colères et des énervements porteurs d'une énergie nouvelle, une certaine façon d'articuler les idées, des capacités visuelles élaborées au cours d'expériences quotidiennes, l'amitié et – point essentiel sans doute – une histoire, qui est celle d'un individu dont les actes perpétuent aussi un certain passé. [...] Ainsi le sentiment d'occuper une place dans l'histoire de la peinture peut compter davantage pour lui que la reconnaissance de ses contemporains ou l'argent¹⁶¹.

L'innovation dont fait preuve le peintre dans ses œuvres compte donc pour beaucoup puisqu'au XVI^e siècle, le peintre n'est pas considéré comme un artisan mais comme un artiste. Il a ainsi conscience du regard porté sur le tableau et de la postérité. D'un autre côté, il semblerait raisonnable de croire que les modèles (qui sont également les commanditaires de deux) des portraits étudiés ici aient eu des exigences face à la façon d'être représentés¹⁶². On peut se demander ce que voulaient projeter comme image les trois hommes puisqu'ainsi que l'écrit Harold Rosenberg :

¹⁵⁹ Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento*, Paris : Gallimard, [1972] 1985, p. 29.

¹⁶⁰ Aby Warburg, *Essais florentins*, trad. Sybille Muller, Paris : Klincksieck, 1990, p. 105.

¹⁶¹ Michael Baxandall, *Formes de l'intention*, trad. Catherine Fraixe, Nîmes : J. Chambon, 1991, p. 90.

¹⁶² Je parle des sujets des tableaux de Titien et Raphaël puisque le rôle et le pouvoir du modèle d'Andrea n'est pas vraiment connu.

Le portrait implique une rencontre rituelle consensuelle qui est à la fois confiante et prudente : le sujet se soumet à l'interprétation de l'artiste tout en espérant conserver un certain contrôle sur ce que sera cette interprétation. L'histoire du portrait est une galerie de poses, un éventail de types et de styles qui codifie les hypothèses, les préjugés et les aspirations de la société ¹⁶³.

Gerolamo di Andrea Barbarigo était membre de la puissante famille vénitienne Barbarigo. C'est dans leur demeure, le Palazzo Barbarigo donnant sur le Grand Canal à Venise, que Titien terminera ses jours. C'est là aussi que seront conservés plusieurs de ses tableaux après sa mort. On peut donc supposer que les liens qui unissaient Titien aux membres de la famille Barbarigo étaient des plus cordiaux. Dans son portrait, le regard de Gerolamo Barbarigo est pénétrant et sûr, il semble en pleine possession de ses moyens, ce qui témoigne adéquatement du caractère de cet homme qui mènera une brillante carrière publique ¹⁶⁴. C'est un portrait fidèle à la réalité, si on en croit les mots de Pope-Hennessy : « Titien, contrairement à Giorgione, ne voyait pas la personnalité humaine à travers une brume romantique. Pour lui, le portrait était un panégyrique, mais un panégyrique ancré dans la véracité » ¹⁶⁵.

Bindo Altoviti était un banquier florentin, vivant à Rome. Rival des Médicis, il était à la tête d'une fortune colossale. Florence était d'ailleurs une cité mercantile dont la prospérité dépendait en grande partie de la finance et du commerce international (ainsi que la production de fine laine et tissus luxueux) ¹⁶⁶. Il est clair que la façon dont

¹⁶³ Richard Brilliant, *Portraiture*, Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 90 citant Harold Rosenberg dans l'essai 'Portraits of Meditation and Likeness' qui accompagnait le catalogue *Portraits. Richard Avedon*, New York : 1976. 'Portraiture involves a consensual ritual encounter which is both trusting and wary : the subject submits to the artist's interpretation while hoping to retain some control over what that interpretation will be. The history of portraiture is a gallery of poses, an array of types and styles which codifies the assumptions, biases, and aspirations of the society.' "

¹⁶⁴ Antonio Mazzotta, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶⁵ « Titian did not, like Giorgione, see the human personality through a haze of literary romance. For him the portrait was a panegyric, but a panegyric routed in veracity ». John Wyndham Pope-Hennessy, *op cit.*, p. 136.

¹⁶⁶ Patricia Lee Rubin, *op. cit.*, p. 6.

Raphaël exécute le portrait d'Altoviti est tout à fait différente de celle qu'il utilise dix ans plus tôt pour représenter le fortuné commerçant et mécène Agnolo Doni. Raphaël représente le commerçant de trois-quarts en mettant l'accent sur l'aplomb du modèle qui regarde directement le spectateur. Dans le cas d'Altoviti, il est évident que le portrait que fait de lui Raphaël n'est pas destiné à un usage officiel. Altoviti, au moment du portrait, vient de se marier et il est envisageable, tel que mentionné dans ce chapitre, que ce portrait ait été destiné à sa jeune épouse.

Le cas le plus problématique (et le plus énigmatique) serait peut-être finalement le portrait qu'Andrea réalise du *cartolaio* di Matteo. Jusqu'à quel point un artisan peut-il influencer la composition ? Dans quel rôle veut-il être représenté ? Puisque la révélation de l'identité du modèle est récente, il est difficile d'avoir plus d'informations sur le comment et le pourquoi d'un tel portrait. J'é mets l'hypothèse que, dans ce dernier cas, le portrait réalisé par Andrea est en partie un autoportrait où le peintre se projette à travers un artisan (les peintres étant en quelque sorte aussi des artisans) puisque tous deux appartiennent au même milieu, soit la Guilde des médecins et apothicaires. C'est le regard hésitant du modèle d'Andrea qui oriente mon interprétation. Vasari rappelle à de nombreuses reprises le tempérament timide, manquant de caractère et sensible du peintre. Andrea, effrayé devant l'aplomb et la hardiesse des élèves de Raphaël, aurait perdu confiance en ses capacités et aurait quitté Rome pour retourner à Florence ¹⁶⁷. Il serait donc possible de présumer qu'à travers son modèle, Andrea se soit représenté ¹⁶⁸.

Un lien essentiel existe entre le peintre et le modèle. Baxandall distingue justement les rôles du peintre et du commanditaire comme causes menant à l'œuvre finale :

¹⁶⁷ Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 283.

¹⁶⁸ Cette question sera abordée plus en profondeur dans les chapitres subséquents.

...un tableau pouvait être considéré comme le produit de principaux genres de causes, la cause efficiente et la cause finale. Les causes efficientes étaient les personnes ou les choses qui, par leur action, produisaient des effets (or les tableaux sont en autres choses, des effets). Les causes finales étaient les fins vers lesquelles tendait cette action. Dans les termes de cette approche, le client avait une action causale plus large que le peintre sur le tableau. Ainsi, dans la mesure où il avait joué un rôle déterminant dans le processus de production, le client qui avait passé la commande pour [un tableau] était une cause efficiente de ce tableau ; mais, dans la mesure où le tableau avait été exécuté pour lui, pour son usage privé ou autre, il était aussi l'une de ses causes finales. [Le peintre], pour sa part, était bien une cause efficiente du [tableau] (comme ses pinceaux ou ses assistants), puisque le tableau était un effet de son action ; mais, n'en étant pas le destinataire, il ne faisait pas partie de ses causes finales –sauf à prendre ces termes dans une acceptation plus large et plus complexe que ne le voulait l'usage d'alors¹⁶⁹.

Le rôle du commanditaire est donc une cause majeure dans l'élaboration du tableau. Cette question du lien entre peintre et commanditaire mais aussi entre œuvre et spectateur sera élaborée dans les prochains chapitres. C'est que le portrait est, à n'en pas douter, un objet complexe qui peut être perçu de diverses façons. Le chapitre II s'intéressera à la manière d'aborder le tableau selon qu'il est vu comme fenêtre, miroir ou livre.

¹⁶⁹ Michael Baxandall, *op. cit.*, p. 178.

CHAPITRE II

LE PORTRAIT : FENÊTRE, MIROIR OU LIVRE ?

2.1. Le portrait comme fenêtre : le legs d'Alberti, *De Pictura*.

Dans son célèbre traité sur la peinture, *De Pictura* (1435), Léon Batista Alberti propose une nouvelle façon d'appréhender l'espace pictural :

Je parlerai donc, en omettant tout autre chose, de ce que je fais lorsque je peins. Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, mais fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire, et là je détermine la taille que je veux donner aux hommes dans ma peinture¹⁷⁰.

C'est plus précisément par ces quelques mots : « une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire » qu'Alberti aurait influencé l'histoire de la peinture. Le tableau, par son format même, qu'il soit horizontal ou vertical, rappelle en effet le cadre de la fenêtre ; ce cadre qui délimite le sujet représenté. Ce faisant, le peintre omet, cache et délimite certains aspects de la réalité pour mettre l'accent sur son sujet principal. Le fait de considérer le tableau comme une fenêtre, et non simplement comme une surface rectangulaire sans profondeur, suggère au spectateur de regarder le tableau comme une ouverture sur le monde extérieur. Le tableau-fenêtre est également un dispositif qui ouvre sur l'istoria qui s'y déploie. L'*istoria*¹⁷¹, racontée à travers le tableau – à travers cette fenêtre – est pour Alberti l'œuvre majeure du peintre¹⁷².

¹⁷⁰ Léon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 115.

¹⁷¹ Ou *istoria*.

¹⁷² *Ibid.*, p. 153.

L'*historia* ne peut être définie simplement par le terme « histoire », puisqu'il s'agit de l'organisation picturale du tableau, d'une recherche formelle où les éléments sont disposés et entretiennent une relation entre eux. Cependant, la peinture doit, pour Alberti, « montrer et raconter », il s'agit donc également d'une narration. Dans les trois tableaux à l'étude, l'*historia* est contenue dans un seul et même sujet : le modèle qui constitue le contenu formel et symbolique de l'image. Dans les portraits de Titien, Raphaël et d'Andrea, les personnages sont vus en buste, on ne voit ni le corps au-dessous de la taille, ni l'environnement, puisque, dans les trois cas, le fond est uniforme, donnant tout à la fois l'illusion d'un espace fermé et (paradoxalement) d'une profondeur indéterminée. Les trois personnages semblent se trouver à l'intérieur. Ils sont d'ailleurs tous trois éclairés par une source lumineuse dirigée vers leur visages (et non pas une lumière diffuse comme ce serait le cas en extérieur). Le portrait réalisé par Raphaël présente un arrière-plan vert uni qui suggère le mur d'une pièce. Le modèle d'Andrea est assis à un fauteuil de bois. On pourrait supposer qu'il est également à l'intérieur. Seul Gerolamo Barbarigo, accoudé à un parapet pourrait être à l'extérieur, peut-être dans une loggia. Cependant, dans les trois portraits, aucun indice ne permet de déterminer avec certitude l'endroit où se trouve le modèle. Cette ambiguïté du lieu où se déroule l'*historia* correspond à l'ambiguïté de la posture de trois-quarts dos où on pourrait se demander pourquoi et vers qui le personnage se retourne ? En effet, les peintres ont mis l'accent sur les trois personnages en excluant toute référence à un lieu précis ou à une action déterminée. Titien, Raphaël et Andrea ont donc tous trois omis, caché ou délimité des éléments qui auraient pu permettre une identification des lieux ou une explication du mouvement du personnage. Chaque peintre a concentré son attention, semble-t-il, uniquement sur le modèle en faisant abstraction de tout le reste. Cette façon de « voir », nous la vivons quotidiennement dans notre expérience au monde extérieur. Considérons un instant l'expérience de regarder à travers une fenêtre. L'expérience du peintre, regardant le sujet à représenter, est similaire à celle de chacun d'entre nous devant une fenêtre. Alors que nous regardons à travers cette fenêtre, nous faisons fi de tous les obstacles visuels qui entrent dans notre champ de vision (objets à

l'intérieur, rideaux, vitre, objets à l'extérieur) pour concentrer notre attention visuelle sur ce qu'on voit, ce qu'on regarde à l'extérieur. Le peintre regardant le modèle a la même impulsion : il ne regarde pas son chevalet, ses pinceaux, ses mains, tout ce qui entoure la scène à représenter mais concentre son attention sur son sujet¹⁷³. Le peintre crée ainsi une fenêtre imaginaire pour (re)cadrer son sujet. Ce rapport entre le regard et le tableau comme « fenêtre », Gérard Wajcman l'a intensivement examiné dans son ouvrage *Fenêtre* (2004). La fenêtre, dit-il, est une « machine à éloigner, machine à découper, à transformer le monde en vues du monde, la fenêtre, tout naturellement, semble changer ce qui se voit en souvenirs »¹⁷⁴. Le tableau-fenêtre, surtout lorsqu'il est portrait, devient en effet un objet de souvenir, un mémorial. Jean-Luc Nancy en conclut que « tout portrait se comporte comme un masque mortuaire et convertit l'absence de la personne présente en présence de la personne absente »¹⁷⁵. Ce rapport au souvenir existe à travers l'espace de temporalité que représente la fenêtre. Il y a souvenir lorsqu'il y a passage du temps. Le souvenir est un rappel de ce qui n'est plus¹⁷⁶. Devant le tableau-fenêtre (contrairement à ce qu'on voit à travers une véritable fenêtre) on ne peut pas percevoir le passage du temps, le temps présenté dans le tableau étant figé à jamais. Le personnage représenté dans le portrait devient une figure immuable campé dans un univers tout aussi immuable qui fixe du regard notre temporalité. C'est ainsi que, si le tableau est une fenêtre par laquelle on regarde, dans le cas du portrait, le rôle du regardeur est également attribué au modèle représenté. Cela est d'autant plus vrai lorsque le modèle peint adresse un regard à l'extérieur du champ pictural, vers le spectateur, comme c'est le cas dans le portrait de trois-quarts dos. C'est alors que le sujet peint nous regarde de sa fenêtre, et nous, spectateurs, devenons l'objet de ce

¹⁷³ Je fais référence ici à la peinture figurative où le rapport à l'objet représenté est essentiel. Il en va bien sûr tout autrement dans la peinture abstraite.

¹⁷⁴ Gérard Wajcman, *Fenêtre, Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse : Verdier, 2004, p. 189.

¹⁷⁵ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷⁶ Qu'on pourrait relier au « ça a été » barthien. Cependant dans le cas de la photographie qu'évoque Barthes, il s'agit de capter une réalité ayant véritablement existé par un procédé mécanique alors que la peinture implique une construction et n'est pas nécessairement en lien avec la réalité.

regard. Paradoxalement, le spectateur devant le portrait occupe donc deux positions : celui qui voit et celui qui est vu (la position du regardeur mais aussi celle du regardé). La vision, explique Georges Didi-Huberman, se heurte toujours à l'inéluctable volume des corps humains¹⁷⁷. Il en est ainsi des corps représentés en peinture. Le personnage du portrait devient une entité à laquelle le spectateur a la possibilité de s'identifier. Le portrait engendre ainsi une dynamique particulière. Il offre une expérience différente des autres genres puisqu'habituellement le spectateur peut regarder sans être « vu »¹⁷⁸. C'est en fait le regard du sujet peint, lorsqu'orienté vers le spectateur, qui modifie l'expérience devant le tableau.

En ce sens, la thèse de Wajcman quant au spectateur « qui voit sans être vu »¹⁷⁹ est à moitié vraie puisqu'il ne tient pas compte du cas où le modèle dans le portrait regarde le spectateur. Ainsi, je partage plutôt l'opinion de Victor Stoichita lorsqu'il analyse le tableau de Bartolomé Esteban Murillo, *Deux femmes à la fenêtre (les Galicéennes)* (c.1655-1660). Ce tableau présente deux femmes regardant le spectateur par une fenêtre. Stoichita y voit ce qu'il nomme un « regard à travers » qui produit un échange du spectateur vers le tableau et du tableau vers le spectateur¹⁸⁰. Un procédé analogue régit le portrait de trois-quarts dos. Le modèle adresse un regard au spectateur qui le regarde à son tour¹⁸¹. Devant un portrait, c'est à travers le regard qu'on tend à entrer en relation avec l'œuvre, de la même façon qu'on le ferait devant un inconnu. La question du regard est donc centrale dans l'analyse du portrait.

Wajcman soutient aussi que « la fenêtre éloigne ce qu'elle cadre »¹⁸². Il me semble au contraire que, dans le cas du portrait, la fenêtre permet une proximité avec l'objet

¹⁷⁷ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Minuit, 1992, p. 10.

¹⁷⁸ Comme c'est le cas avec la peinture d'histoire, le paysage, la scène de genre ou la nature morte.

¹⁷⁹ C'est d'ailleurs la thèse principale de l'auteur. Voir Gérard Wajcman, *op. cit.*, p. 464.

¹⁸⁰ Victor Stoichita, « L'effet Don Quichotte ou le problème de la frontière esthétique dans l'œuvre de Murillo », in *Cadre, seuil, limite : la question de la frontière dans la théorie de l'art*, Thierry Lenain, Rudy Steinmetz, Bruxelles : La Lettre volée, 2010, p. 65.

¹⁸¹ Cette question du regard « retourné » vers le spectateur sera traitée plus à fond dans la section consacrée au portrait comme miroir.

¹⁸² Gérard Wajcman, *op. cit.*, p. 188.

contemplé¹⁸³. Devant le portrait, le spectateur a accès à l'autre, à travers l'image, et peut s'en rapprocher jusqu'à une distance qui serait impensable face à une personne réelle (parce qu'impliquant une proximité inconvenante face à un étranger). Au XVI^e siècle, devant un tableau, il n'est pas inhabituel de s'approcher de la surface peinte jusqu'à quelques millimètres de la surface. De nombreux auteurs soulignent qu'à la Renaissance, de multiples cas de spectateurs touchant ou même baisant un portrait peint sont recensés. Adrian Randolph explique ainsi que d'embrasser des objets (tableaux ou sculptures) était considéré comme un geste normal¹⁸⁴. Léonard raconte l'anecdote d'un client qui, ayant acheté un tableau représentant une sainte, en était tombé amoureux. Il aurait demandé au peintre de retirer les attributs de la sainte afin qu'il pût l'embrasser¹⁸⁵.

Le portrait devient donc un objet de proximité devant lequel le spectateur peut « oublier » sa position à l'extérieur de l'image. Cependant, bien que le portrait suggère et offre une proximité, il arrive qu'un élément induise une distance entre spectateur et sujet. C'est le cas du parapet utilisé comme dispositif dans le portrait. D'abord intégré dans les portraits flamands du XV^e siècle, le parapet est un muret placé au premier plan du portrait sur lequel le modèle pose la main sur ce qui semble être le cadre du tableau, comme il le ferait sur le rebord d'une fenêtre¹⁸⁶. C'est dans la peinture vénitienne de la Renaissance, au *Cinquecento*, que le portrait présenté derrière un parapet connaît son apogée¹⁸⁷. Le parapet, qui pourrait devenir un obstacle entre le spectateur et le modèle, joue parfois le rôle opposé dans le portrait. D'obstacle, il peut devenir lien entre spectateur et modèle en autant que le personnage franchisse la frontière que le parapet

¹⁸³ C'est peut-être que la métaphore du tableau-fenêtre a été pensée par Alberti alors que le genre du portrait n'était pas encore développé. Wajcman ne semble pas tenir compte de la relation entre le spectateur et le portrait.

¹⁸⁴ Adrian W. B. Randolph, *Touching Objects : Intimate Experiences of Fifteenth-Century Art*, New Haven : Yale University Press, 2014, p. 314.

¹⁸⁵ John Shearman, *op. cit.*, p. 118, citant J.P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Oxford, 1939, p. 64.

¹⁸⁶ Gérard Wajcman, *op. cit.*, p. 334.

¹⁸⁷ Tradition dont s'inspirera Rembrandt dans ses portraits. Voir Victor Stoichita, *op. cit.*, p. 68.

constitue pour accéder à l'espace du spectateur. Ainsi, dans le *Portrait de Gerolamo Barbarigo* de Titien, le personnage est accoudé à un parapet. La manche du modèle dépasse le muret et entre dans l'espace du spectateur. Cette manche surdimensionnée a d'ailleurs valu au tableau le nom de *L'homme à la manche bleue* ou *Homme à la manche matelassée*¹⁸⁸. La manche est en effet l'élément le plus imposant de ce tableau. Le parapet qui pourrait séparer les deux espaces (celui du spectateur et l'espace occupé par le modèle dans le tableau) ne fait alors que renforcer la sensation du tableau-fenêtre et accentuer l'idée de proximité puisque le personnage semble sortir de son espace de représentation.

En contrepoint, le *Portrait d'homme* (1510) de Giovanni Busi, dit Il Cariani¹⁸⁹, présente une utilisation différente du parapet (fig.35). Dans ce cas, non seulement le parapet devient-il un obstacle important entre spectateur et modèle mais d'autres stratégies utilisées par l'artiste viennent décupler une distance déjà infranchissable. Ainsi, le regard défiant de l'homme (dont on ignore l'identité) et son poing refermé sur un livre posé sur le parapet entravent toute possibilité de proximité pour le spectateur. Alberti conseille justement que :

Dans une histoire il y ait quelqu'un qui avertisse les spectateurs de ce qui s'y passe ; que de la main il invite à regarder ou bien, comme s'il voulait que cette affaire fût secrète, que par un visage menaçant ou des yeux farouches, il leur interdise d'approcher...¹⁹⁰.

Dans le tableau d'Il Cariani, le regard farouche et le poing posé sur le livre mettent en garde le spectateur de ne pas s'approcher de la scène. Une fenêtre ouverte derrière le personnage, sur la gauche du tableau, offre une échappatoire au regard du spectateur confronté au regard colérique de l'homme. Cette fenêtre fait formellement écho à

¹⁸⁸ C'est d'ailleurs encore le nom qui lui est attribué sur le site du RMN.
<http://www.photo.rmn.fr/archive/09-504083-2C6NU09IP6GP.html>

¹⁸⁹ Cariani (1485/1490 – 1547), peintre vénitien dont les œuvres ont tant de similitudes avec celles de Giorgione et Titien que longtemps ses tableaux leur ont été attribués.

¹⁹⁰ Léon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 179.

l'angle découpé dans le parapet. Ce portrait présente donc une fenêtre dans une fenêtre et invite le regard du spectateur à pénétrer dans l'image. Cependant, les dispositifs mis en place dans ce portrait bloquent le regard du spectateur par étapes successives (parapet, tranche du livre, poing fermé, regard acrimonieux du modèle, menton relevé et attitude hautaine). Même le livre, posé en équilibre sur le muret, qui dépasse le parapet et pourrait servir de liaison entre l'espace du tableau et l'espace du spectateur (comme le fait la manche du modèle dans le tableau de Titien), n'engendre pas une proximité avec le spectateur. Il en est probablement ainsi parce que l'extrémité du livre est absente, coupée par le côté gauche du tableau. Cette coupure de l'objet annule l'impression que le volume pourrait traverser l'espace pictural pour entrer dans l'espace du spectateur. Le livre traverse l'espace pictural (du modèle vers le spectateur) mais l'effet est freiné par les limites du tableau. On pourrait en déduire que pour que le parapet permette une liaison entre le tableau et l'extérieur (l'espace du spectateur), il faut qu'un élément le traverse mais qu'il le traverse sans entrave.

Andrea, dans son *Portrait d'un jeune homme*, utilise une stratégie similaire à celle de Titien mais avec l'utilisation d'un élément différent dans la composition de son tableau. Il n'y a pas de parapet dans le portrait d'Andrea mais un dispositif qui offre des possibilités analogues. En effet, son modèle est assis sur un fauteuil dont le bras en bois pourrait être lu comme tenant lieu de rebord de fenêtre (ou de parapet). Le bras gauche du modèle est posé sur l'appui-bras et son ample manche (comme un écho à celle peinte par Titien) déborde le cadre du fauteuil jusqu'à rejoindre l'extrémité inférieure du tableau. La distance entre spectateur et modèle est ainsi franchie par le regard du modèle et par la manche qui semble sortir du tableau pour rejoindre l'espace du spectateur. Quand l'espace pictural est ainsi franchi, le tableau devient, à l'instar d'une fenêtre, un espace d'accessibilité où le spectateur regarde à travers un espace cadré et ouvert qui lui offre un sentiment de proximité avec le sujet.

2.2. Le portrait comme miroir : Le mythe de Narcisse

*Couché par terre, il contemple deux astres, ses propres yeux,
et ses cheveux, dignes de Bacchus, dignes même d'Apollon,
ses joues d'enfant, sa nuque d'ivoire, sa bouche parfaite
et son teint rosé mêlé à une blancheur de neige.
Admirant tous les détails qui le rendent admirable,
sans le savoir, il se désire et, en louant, il se loue lui-même ;
quand il sollicite, il est sollicité ; il embrase et brûle tout à la
fois.
Que de fois il a donné de vains baisers à la source fallacieuse,
que de fois il a plongé ses bras au milieu des ondes
pour saisir la nuque entrevue, sans se capturer dans l'eau !
Il ne sait ce qu'il voit, mais ce qu'il voit le consume,
et l'erreur qui abuse ses yeux en même temps les excite.
Naïf, pourquoi chercher en vain à saisir un simulacre fugace ?
Ce que tu désires n'est nulle part ; détourne-toi, tu perdras
ce que tu aimes ! Cette ombre que tu vois est le reflet de ton
image :
elle n'est rien en soi ; elle est venue avec toi et reste avec toi ;
avec toi elle s'éloignera, si du moins tu pouvais t'éloigner !*

OVIDE *Métamorphose de Narcisse* (3, 402-510)

Si le tableau est fenêtre, il peut également être vu comme miroir. En effet, on ne peut pas parler de portrait sans aborder le thème du miroir. D'ailleurs, Alberti dans son *De Pictura* suggère que l'origine de la peinture soit en lien avec le mythe de Narcisse :

C'est pourquoi j'ai l'habitude de dire à mes amis que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, a dû être ce Narcisse qui fut changé en fleur car, s'il est vrai que la peinture est la fleur de tous les arts, alors la fable de Narcisse convient parfaitement à la peinture. La peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi la surface d'une fontaine¹⁹¹.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 135.

La peinture comme reflet d'une réalité, comme miroir, est donc la thèse d'Alberti. Cristelle Baskins note l'apparente contradiction entre l'origine de la peinture comme la définit Alberti à travers un mythe et la théorie intellectuelle, systématique et mathématique qu'il défend dans son *De Pictura*. Alberti rejette en effet la version de Pline l'Ancien pour expliquer la naissance de la peinture. Pline dans son *Histoire naturelle* relate l'histoire d'une jeune fille de Corinthe qui, la veille du départ de son amant, aurait tracé le contour de son ombre sur un mur. Le père de la jeune fille, un potier, aurait recouvert de glaise ce tracé, conservant ainsi le premier profil et qui constituerait, selon Pline, l'origine de la peinture¹⁹². Alberti refuse ce récit pour expliquer l'avènement de la peinture parce que, dit-il, il ne veut pas écrire *l'histoire de la peinture* comme le fait Pline mais plutôt *écrire sur l'art* d'une nouvelle façon¹⁹³. Alberti relie ainsi Narcisse/miroir et peinture. Il m'apparaît paradoxal qu'Alberti propose le tableau comme une fenêtre et du même coup, propose la peinture comme un miroir. En effet, miroir et fenêtre sont deux dispositifs différents qui offrent des possibilités dissemblables. La fenêtre permet de se projeter dans un ailleurs alors que le miroir réfléchit le sujet, il n'est en fait que reflet de soi. Dans le miroir, on ne peut que se regarder se regarder¹⁹⁴. Cet aller-retour du regard du spectateur vers le miroir ou vers le portrait (puisque le regard du modèle renvoie un regard au spectateur) ressemble à l'expérience devant l'objet auratique telle que la relate Georges Didi-Huberman :

Proche et distant à la fois, mais distant dans sa proximité même : l'objet auratique suppose donc une façon de balayage ou d'aller et retour incessant, une façon d'heuristique dans laquelle les distances –les distances contradictoires – s'expérimenteraient les unes les autres, dialectiquement. L'objet lui-même devenant, dans cette opération, l'indice d'une perte qu'il soutient, qu'il œuvre visuellement ; en se présentant, en s'approchant, mais en produisant cette approche comme

¹⁹² Je me permets de souligner que, bien que le père ait tracé à la glaise le profil sur le mur, c'est à une femme que Pline l'Ancien attribue l'origine de la tradition picturale.

¹⁹³ Cristelle L. Baskins, 'Echoing Narcissus in Alberti's 'Della Pittura'', *Oxford Art Journal*, Vol. 16, No. 1 (1993), p. 27. En ligne. <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/1360534>. Consulté le 4 mars 2017.

¹⁹⁴ Gérard Wajcman, *op. cit.*, p. 455.

le moment ressenti « unique » (*einmalig*) et tout à fait « étrange » (*sonderbar*) d'un souverain éloignement, d'une souveraine étrangeté ou extranéité. Une œuvre de l'absence allant et venant, sous nos yeux et hors de notre vue, une œuvre anadyomène de l'absence ¹⁹⁵.

Il est bien question de cela, d'une « perte », d'un « souverain éloignement », quand le spectateur est en présence du portrait. Le portrait est présent dans son essence (d'objet réel) mais il est tout à la fois absent puisqu'il représente ce qui n'est plus.

C'est d'ailleurs cette expression : « une œuvre anadyomène de l'absence » qui me semble ici porteuse de sens. À la façon d'une Vénus, sortie des eaux, le regard que fixe Narcisse (qui n'est autre que son propre regard) est une image qui sort des eaux, qui vient vers lui, traverse le miroir qu'est l'étang (au-dessus duquel se trouve Narcisse) pour le rejoindre lui, spectateur. Ainsi, à notre tour, nous, spectateurs, placés devant le portrait-miroir, nous sentons ce regard présent et absent à la fois qui traverse le tableau-miroir pour venir nous rejoindre. Didi-Huberman ajoute :

Peut-être ne faisons-nous rien d'autre, lorsque nous *voyons* quelque chose et que tout à coup nous en sommes *touchés*, que nous ouvrir à une dimension essentielle du *regard*, selon laquelle nous regarder deviendrait ce jeu asymptotique du proche (jusqu'au contact, réel ou fantasmé) et du lointain (jusqu'à la disparition et la perte, réelles ou fantasmé) ¹⁹⁶.

Didi-Huberman parle de l'œuvre comme de quelque chose qui nous concerne, nous regarde et nous échappe tout à la fois : « C'est à partir d'un tel paradoxe qu'il faut sans doute comprendre le second aspect de l'aura, qui est celui d'un *pouvoir du regard* prêté au regardé lui-même par le regardant : « cela me regarde » ¹⁹⁷. Le portrait de trois-quarts dos semble posséder cet aspect auratique, puisqu'il est tout à la fois authentique et

¹⁹⁵ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 104.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 117.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 104.

unique. Mais devant le portrait, le spectateur est aussi face à un mensonge puisque, comme l'explique Louis Marin :

[...] Nous savons déjà que l'image est le leurre de la figure, à la fois comme faux-semblant et comme piège trompeur : faux-semblant ou « simulacre » fondé sur l'analogie iconique –sur la ressemblance avec la chose et, en ce sens, la peinture comme imaginaire est le lieu de la mimesis [...]¹⁹⁸.

Le regard qui nous est retourné par le portrait ressemble ainsi au jeu devant le miroir, où le spectateur est aussi victime d'un leurre. Devant le miroir (comme devant le portrait) le spectateur n'est pas face à la réalité.

Un aspect habituellement occulté au sujet du miroir est que, contrairement à ce qu'il apparaît, l'image que nous renvoie le miroir n'est pas le reflet de la réalité. En effet, il s'agit d'une inversion, d'une image énantiomorphe, le côté droit devenant le côté gauche et vice versa. Le miroir nous renvoie donc une illusion de la réalité. Ce jeu de renversement de l'image est bien présent dans les trois portraits à l'étude lorsqu'on les observe simultanément. En effet, les trois portraits étudiés présentent des effets géométriques surprenants et pourraient être lus successivement comme un jeu de domino, l'un faisant écho à l'autre. Les portraits de Titien et de Raphaël (fig.36) orientent le corps du sujet vers la droite et présentent le bras droit du modèle tout en maintenant le regard vers le spectateur ; les deux visages présentent d'ailleurs un trois-quarts similaire (l'angle présenté de l'arête du nez des deux modèles est semblable). Ces deux portraits pourraient presque être envisagés comme une application d'une translation géométrique puisque d'une figure à l'autre la même composition se répète sans rotation ni renversement de la figure (bien que le corps du modèle de Titien ne présente pas la posture de trois-quarts dos). Parallèlement, les portraits réalisés par

¹⁹⁸ Louis Marin, *Études sémiologiques. Écritures, peintures*, « Le discours de la figure », Paris : Klincksieck, 1971, p. 51.

Andrea et Raphaël pourraient être compris géométriquement comme une réflexion des figures (fig.37).

Andrea peint le *Portrait d'un jeune homme* en 1517 (soit deux ans après celui de Raphaël). Il semble évident qu'Andrea ait vu la composition de trois-quarts dos du portrait de Raphaël car les deux portraits comportent des aspects similaires importants dans leur composition. Les deux portraits présentent la même posture de trois-quarts dos bien que les corps soient orientés dans des directions opposées. Placés côte à côte, les deux portraits donnent l'impression d'ailes de papillon déployées. En effet, en comparant les deux œuvres, on remarque un effet de symétrie dans la pose des deux hommes. La composition est analogue mais le corps de Bindo Altoviti est dirigé vers la droite alors que celui du *cartolaio* est orienté vers la gauche. Les ressemblances entre les deux tableaux sont aussi nombreuses : les deux hommes portent un tricorne sombre, ils sont tous deux vêtus de bleu et de noir et leur chemise blanche dépasse du haut de leur vêtement tandis que l'arrière-plan des deux portraits est vert. Mais alors qu'Altoviti porte une main baguée sur son cœur, le modèle d'Andrea tient un objet dans les mains. L'effet de symétrie est également présent lorsqu'on regarde côte à côte les portraits de Titien et d'Andrea. Titien oriente le corps de son modèle vers la droite alors qu'Andrea oriente le corps de son modèle vers la gauche. En effectuant un renversement d'image (fig.38) on remarque les similitudes troublantes entre les deux portraits (manche, parapet, regard vers le spectateur). Ceci pourrait également suggérer une influence de Titien sur le travail d'Andrea.

L'image renversée était certainement une technique connue au XVI^e siècle puisqu'elle est même suggérée par Léonard comme en fait foi ce passage tiré de ses *Carnets* :

Veux-tu voir si l'effet général de ta peinture correspond à l'objet représenté d'après nature, prends un miroir et place-le de façon à réfléchir l'objet réel, puis compare le reflet à ta peinture et considère avec soin si le sujet des deux images est conforme à toutes deux,

particulièrement au miroir. On doit prendre le miroir pour maître – j’entends le miroir plat – car sur sa surface les choses offrent beaucoup de points communs avec une peinture ; en effet, la peinture, qui est sur un plan, donne l’impression du relief et de même le miroir plan. La peinture est une surface unique tout comme le miroir ; elle est impalpable, car ce qui semble rond et détaché ne peut être entouré avec les mains ; ainsi du miroir. Miroir et peinture présentent les images des choses baignées de lumière et d’ombre. L’un et l’autre semblent se prolonger considérablement hors du plan de leur surface. Et comme tu sais que le miroir te montre des objets distincts grâce à des contours, des ombres et des lumières et qu’en outre tu disposes parmi tes couleurs d’ombres et de lumières plus puissantes que les siennes, il est certain que ta peinture, si tu sais bien la composer, fera également l’effet d’une chose naturelle vue dans un grand miroir¹⁹⁹ ».

Peinture et miroir sont donc associés tout naturellement et font de l’utilisation du miroir, par le peintre, un incontournable.

2.2.1 L’autoportrait

Si le miroir est un outil utile pour le peintre, il devient un élément essentiel dans la réalisation de l’autoportrait puisque c’est à travers l’image réfléchie que le peintre accède à sa propre image. Puisque l’autoportrait représente généralement des parties du corps que le peintre ne peut pas voir (visage/épaules), le miroir devient un outil incontournable²⁰⁰. L’autoportrait nécessite un miroir plat²⁰¹. Ceux-ci deviennent disponibles au XV^e siècle à l’extérieur de Venise, où ils furent inventés²⁰². Le miroir implique invariablement une réciprocité du regard puisque le peintre se voit se regarder.

¹⁹⁹ Léonard De Vinci, *op. cit.*, p. 252.

²⁰⁰ Bronwen Wilson, ‘The Renaissance Portrait : From Resemblance to Representation’, in *The Renaissance World*, John Martin, Routledge, 2007, p. 463.

²⁰¹ Sauf, bien sûr, lorsque l’intention du peintre est autre que le rendu fidèle du modèle. Par exemple, dans le cas de *L’Autoportrait au miroir* du Parmesan, le sujet n’est plus le modèle, mais le miroir lui-même. Voir Bronwen Wilson, *op. cit.*, p. 466.

²⁰² Shearer West, *op.cit.*, p. 164.

Il est à noter que dans la Grèce antique, on croyait qu'il était dangereux de regarder son reflet puisque le reflet captait l'âme et pouvait entraîner la mort²⁰³. En revanche, Sénèque ne voyait pas le miroir comme quelque chose de néfaste, bien au contraire. Dans ses *Naturales quaestiones* (I, 17), il affirme plutôt que la contemplation du reflet peut permettre à l'homme de trouver l'équilibre entre l'être et le paraître²⁰⁴. Le miroir pourrait donc être perçu comme un instrument permettant la liaison entre monde extérieur et monde intérieur. Le miroir pourrait-il être vu alors comme une fenêtre à travers soi ? Ce regard vers soi est évidemment à l'œuvre quand on aborde l'autoportrait. Cette question de l'autoportrait est d'autant plus pertinente dans ma recherche que les trois portraits étudiés ont tous été considérés, à un moment ou à un autre, comme des autoportraits. Bien que n'en étant pas, les portraits ont peut-être toutefois plus à voir qu'on ne le croirait à première vue avec le portrait d'artiste. C'est, dit-on, Filippo Brunelleschi qui aurait eu le premier cette formule : *ogni pittore dipinge se* (tout peintre se peint lui-même), formule qui sera reprise par de nombreux artistes jusqu'à Oscar Wilde qui la paraphrasera en ces termes : « Tout portrait peint avec émotion, est un portrait de l'artiste et non du modèle. Le sujet n'est qu'un accident, une opportunité. Ce n'est pas lui qui est révélé par le peintre ; c'est plutôt le peintre, qui sur la toile se révèle lui-même »²⁰⁵. Si donc, à travers le portrait d'un autre, c'est le peintre qui se révèle (et nous suivrons cette hypothèse pour le moment), le regard porté sur le modèle se transforme donc en regard sur soi. Ce faisant, il devient un regard narcissique. En suivant la logique qui associe tableau-miroir-Narcisse, on pourrait donc proposer que le portrait comprendrait une dimension homo-érotique. Patricia Simons et David Freedberg²⁰⁶ expliquent que l'aspect sexuel visible dans certains tableaux est

²⁰³ Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris : Hachette, 1998, p. 114.

²⁰⁴ Stefano Zuffi, Mathilde Battistini, Lucia Impelluso, (dir. Stefano Zuffi), *Le portrait*, Paris : Gallimard, 2001, p. 286.

²⁰⁵ "every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter. The sitter is merely the accident, the occasion. It is not he who is revealed by the painter ; it is rather the painter who, on the coloured canvas, reveals himself." Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, 1890.

²⁰⁶ Voir Patricia Simons, "Homosexuality and erotics in Italian Renaissance portraiture", p. 36 in, Joanna Woodall (dir.), *Portraiture : Facing the Subject*, Manchester : Manchester University Press, 1997 et David Freedberg, "The Power of images : Response and Repression", chap. 1, p. 1. in

souvent mis de côté par les historiens de l'art qui préfèrent se concentrer sur les aspects formels du tableau plutôt que sur tout ce qui saute aux yeux. Rona Goffen soutient que certains tableaux de Titien, dont le portrait de Gerolamo Barbarigo, contiennent d'ailleurs un sous-entendu homo-érotique²⁰⁷. Il est vrai que la posture de trois-quarts dos est une posture qui sous-entend un esprit de séduction. Léo Bersani et Ulysse Dutoit, dans leur analyse du *Bacchino malato* de Caravage, ont ces mots qui pourraient s'appliquer aux portraits de trois-quarts dos :

Ce mouvement, que nous qualifierons d'érotique, est double : l'un pour solliciter le spectateur, l'autre pour se dissimuler en s'éloignant de lui. C'est le mouvement d'éloignement qui fascine, qui érotise même la disponibilité apparente (et trompeuse) du corps²⁰⁸.

Ce serait donc cette ouverture et fermeture du modèle face au spectateur qui érotiserait la posture de trois-quarts dos. Les auteurs ajoutent ceci :

[...] peut-être [...] est-ce en raison de ce mouvement de recul que l'on identifie la nature érotique de ces regards et de ces poses. La dissimulation est inhérente à cette sorte d'invitation érotique ; et c'est elle qui fait naître ce que l'on reconnaît comme une invitation érotique, avec la possibilité d'une réponse érotisée. La disponibilité que proclame la pose sensuelle est quelque peu opaque. Ici l'érotisme surgit du caractère non interprétable du message qui, à la fois, exige et rejette l'interprétation²⁰⁹.

Pour saisir l'essence de ces portraits, il est aussi pertinent de comprendre l'esprit de la Renaissance italienne où les rapports entre hommes de milieux aisés, intellectuels ou nobles étaient souvent sexuellement chargés. Ainsi, comme le rappelle Maurice Lever « à la Renaissance, l'homosexualité devient un fait de culture » et ce qu'on

David Freedberg (dir.), *The Power of Images : Studies in the History and Theory of Response*, Chicago : University of Chicago Press, 1989.

²⁰⁷ Rona Goffen, *Titian's Women*, New Haven: Conn. Yale University Press, 1997, p. 63.

²⁰⁸ Léo Bersani, Ulysse Dutoit, *Les secrets du Caravage*, Paris : EPEL, 2002, p. 11.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 15.

nommait alors le « vice italien » avait cours à Venise mais plus encore à Florence²¹⁰. Les rapports homosexuels étaient alors perçus comme un culte comparable à celui voué à l'art et la beauté et étaient pratiqué par les princes, les poètes, les artistes, les cardinaux, les banquiers, les musiciens²¹¹. Les trois modèles des tableaux de mon corpus sont respectivement un homme politique de riche condition, un banquier à la tête d'une fortune colossale et un artisan. Sans suggérer de liens homosexuels entre peintre et modèle, il est intéressant de noter qu'au moment de la réalisation des trois portraits, peintre et modèle sont tous plus ou moins du même âge... Encore une fois, effet miroir, l'un se mirant dans l'autre.

Gerolamo Barbarigo aurait eu environ 30 ans au moment de la réalisation du portrait ce qui semble correspondre à l'âge du modèle. Titien avait alors environ 22 ans²¹². Alors que Titien était jeune, les modèles qu'il peignait l'étaient également²¹³. Cet aspect est intéressant quant à l'effet miroir du portrait, effet d'autant plus présent dans les deux autres portraits étudiés ; Raphaël face à Bindo Altoviti et Andrea face à Lorenzo di Matteo, puisque peintre et modèle sont presque du même âge.

2.3. Le tableau comme livre.

Mais si le tableau est fenêtre ou miroir, il peut aussi être considéré comme livre. Ainsi, ne dit-on pas communément qu'on *lit* une image ou qu'on *lit* un tableau? Il y aurait donc un lien entre la lecture, le texte et les signes qui sont présents sur le

²¹⁰ Michael Rocke propose une vaste étude sur le sujet. Voir : *Forbidden Friendships, Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, New York : Oxford University Press, 1996, 371 p.

²¹¹ Maurice Lever, *Les bûchers de Sodome*, Paris : Fayard, 1985, p. 67.

²¹² La date de naissance de Titien est incertaine. D'après les écrits de Vasari, il aurait eu dix-huit ans au moment où il peint le tableau mais si on le fait naître en 1488 et que le tableau est réalisé en 1510, il aurait plutôt eu 22 ans.

²¹³ Bien que Gerolamo soit âgé de 8 années de plus que Titien lors de la réalisation du portrait, ils sont quand même nés dans la même décennie.

tableau²¹⁴. De nombreux auteurs ont relevé cette similitude au cours des siècles. Gabriele Paleotti²¹⁵ dans son *Discours sur les images sacrées et profanes* (1582) offre la comparaison suivante entre tableau et livre :

Les images [...] servent de livre ouvert adapté aux capacités de chacun, car elles sont composées dans une langue commune aux personnes de toutes sortes, les hommes, les femmes, les humbles, les savants, les ignorants, et peuvent donc être comprises par tous, à condition que le peintre ne choisisse pas de les déformer, selon toutes les notions et à tous les niveaux intellectuels sans nécessiter d'enseignant, ni d'interprète²¹⁶.

Le tableau servirait donc d'instrument de connaissance adapté à tous mais plus encore, le tableau permettrait de conserver en mémoire plus durablement que le livre puisque ce qui est appris par la lecture d'un livre avec grande difficulté ou avec facilité est oublié, tandis que les images s'imprègnent durant de nombreuses années dans notre mémoire²¹⁷. Paleotti propose d'ailleurs les mêmes restrictions quant aux livres et à la peinture puisque le même mot en grec signifie « peintre » et « écrivain »²¹⁸. C'est de la manière suivante que le cardinal expose les règles générales :

²¹⁴ Mieke Bal relève la difficulté de parler des peintures en termes de mot et d'image. Il n'y a ni mots purs, ni images lisibles, dit-elle, sans recours référentiel aux mots. Voir Mieke Bal, *Reading Rembrandt, Beyond the World-Image Opposition*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991, p. 38.

²¹⁵ Reprenant cette ancienne conception de la peinture, vue comme « Bible des illettrés », formulée par Grégoire le Grand (Rome, 549-604).

²¹⁶ « ... le pitture servono come libro aperto alla capacità d'ogniuno, per essere composte di linguaggio commune a tutte le sorti di persone, uomini, donne, piccioli, grandi, dotti, ignoranti, e però si lasciano intendere, quando il pittore non le voglia stroppiare, da tutte le nazioni e da tutti gli intelletti, senza altro pedagogo o interprete ». In Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacree e profane*, Livre 1, chapitre XXIII 1582. En ligne http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf. Consulté le 2 mai 2017.

²¹⁷ « ... oltre ciò spesso dei libri avviene che quello che con gran difficoltà si è imparato, con gran facilità si scorda; dove le imagini quello che insegnano lo scolpiscono nelle tavole della memoria sì saldamente, che vi resta impresso per molti anni ». Gabriele Paleotti, *ibid.* chap. XXIII.

²¹⁸ Gabriele Paleotti, *Discourse on Sacred and Profane Images*, Los Angeles : Getty Research Institute, [1582] 2012, p. 159.

Tout ce qui serait convenable pour un auteur comme sujet peut l'être pour le peintre et donc, tout ce qui est proscrit de l'écriture doit l'être de la peinture [...] puisque la peinture n'est pas autre chose qu'une sorte de livre muet et silencieux²¹⁹.

Presque soixante ans plus tard, Nicolas Poussin, dans une lettre datée de 1639, souligne les similitudes entre la lecture d'une histoire et la lecture d'un tableau, l'un et l'autre, dit-il, devant se « lire ». L'attitude du spectateur devant le tableau et du lecteur devant le livre présentent des caractéristiques analogues²²⁰. Louis Marin explique que :

Pour déchiffrer un texte, pour en comprendre le sens, il faut disposer d'un code de lecture c'est-à-dire de connaissances de l'écriture, des règles grammaticales et du lexique d'une langue. Le code est, la plupart du temps, dans son utilisation, inconscient : on ne s'aperçoit pas qu'on utilise un code. Analogiquement nous dirons que le tableau est un « texte » codé²²¹.

Les portraits à la Renaissance présentent des éléments qui peuvent être déchiffrés, décodés ; qu'il s'agisse des couleurs employées, des vêtements portés, des attributs des personnages ou de leur attitude. Comme on l'a vu précédemment, les couleurs sombres des vêtements des modèles, les objets qu'ils portent dans les mains mais aussi les gestes et leurs postures sont autant de signes à interpréter. Jean-Luc Nancy souligne justement « que le "caractère" désigne aussi bien un signe individuel à l'intérieur d'une écriture qu'un tempérament ou une personnalité dans son relief particulier »²²². Cependant, Michael Baxandall met en garde contre une fausse interprétation de ces signes quand

²¹⁹ « *che possono essere soggetto idoneo ad uno autore per metterle in iscritto e farne libri, possono egualmente servire per materia ad un pittore [...] et allo incontro, quello che dalle leggi è proibito che non si ponga in scrittura, parimente non sarà lecito ad essere espresso da uno pittore; poichè [...] non è altro la pittura, che certa sorte di libro muto e taciturno* ». Gabriele Paleotti, livre 2, chapitre II.

²²⁰ Louis Marin, « Comment lire un tableau », Exposé débat Noroît, 1969, p. 5. En ligne http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Noroit69a.pdf Consulté le 15 novembre 2016.

²²¹ *Ibid.*, p. 6.

²²² Jean Luc Nancy, *op. cit.*, p. 24.

il dit : « nous manquons le but du tableau si nous nous trompons sur la signification du geste »²²³. J'objecterais ceci : le peintre n'est peut-être pas toujours conscient de la portée et des significations de son œuvre. Celle-ci pourrait donc être lue d'une façon différente de l'intention d'origine. Baxandall, dans son ouvrage *Formes de l'intention* (*Patterns of Intention*), s'intéresse spécifiquement à cette question. Comment, se demande-t-il, peut-on comprendre une culture qui n'est pas la nôtre et dont nous ne partageons pas les codes ?

...c'est une chose de participer à une culture et une autre de l'analyser. Celui qui appartient à une culture comprend et connaît sa culture d'origine avec une immédiateté et une spontanéité que l'observateur ne partage pas. Il peut agir à l'intérieur des normes et des règles de cette culture sans avoir conscience des raisons qui les sous-tendent, souvent même sans avoir formulé ces normes en tant que telles. [...] Il se déplace à l'intérieur des règles de sa culture avec facilité, avec tact, et aussi avec une souplesse qui lui permet d'innover en permanence. Sa culture est semblable, pour lui, à la langue qu'il a apprise, hors de toute référence à des règles, depuis sa petite enfance [...]. Celui qui observe cette culture n'a pas accès à ce type de connaissances. Il doit déchiffrer ses normes et ses règles pour ensuite les expliciter. Son approche est approximative, rigide, maladroite. Il lui manque le tact du participant et sa compréhension fluide des situations. En revanche il peut opérer une mise en perspective [...]²²⁴.

J'ajouterais qu'il en est également de même pour les artistes vivant à la même époque que nous, puisque dans chaque culture existe des sous-cultures et que chaque artiste développe sa propre sensibilité et des codes qui lui sont propres. Ceci étant dit, on peut quand même convenir du fait que certains codes peuvent être transférés et compris même lorsqu'il s'agit d'une époque antérieure, puisque « les concepts, même s'ils ne sont pas universels, sont partagés par des cultures et des époques différentes »²²⁵.

²²³ Michael Baxandall, *L'œil du Quattrocento*, Paris : Gallimard, [1972] 1985, p. 109.

²²⁴ *Id.*, *Formes de l'intention*, trad. Catherine Fraixe, Nîmes : J. Chambon, 1991, p.180.

²²⁵ *Ibid.*, p.187.

Il faut toutefois éviter de sauter trop rapidement aux conclusions dans l'interprétation d'un tableau de la Renaissance et d'abord tenter d'en comprendre le contexte et les codes qui peuvent avoir changé au fil des siècles. Certains signes sont cependant susceptibles d'être interprétés. Il en est ainsi des mains présentes dans les portraits étudiés. Alors que la main de Gerolamo Barbarigo est à peine visible dans le tableau de Titien, les mains sont bien présentes dans les portraits de Raphaël et d'Andrea. Chacun des modèles replie le bras devant lui et porte à la main un objet particulier qui enrichit la lecture du tableau. La main d'Altoviti est baguée et Di Matteo porte un livre²²⁶. Soulignons que les mains, absentes des portraits du XV^e siècle, deviennent un élément important au XVI^e siècle²²⁷. Le geste de Bindo Altoviti (une main posée sur le cœur) évoquerait l'amour pour son épouse restée à Florence tandis que le geste du *cartolaio* affirmerait son appartenance à son métier d'artisan papetier. Chacun se définit donc par ce geste.

Dans la lecture du tableau par le spectateur, se produit également un processus similaire à celui de la lecture d'un texte. Dans certains portraits, des signes inscrits à même le tableau viennent renforcer l'analogie entre peinture et écriture. Le portrait d'Andrea porte le monogramme de l'artiste dans la partie supérieure gauche du tableau et le parapet, dans le portrait de Titien, semble gravé des initiales du peintre (T.V.)²²⁸. Si le spectateur lit ces signes, son regard parcourt aussi la surface et déchiffre le message du tableau. Louis Marin l'énonce en ces termes:

[...] lire c'est parcourir du regard, et déchiffrer le sens du tableau. Lorsque nous lisons une page imprimée, par exemple, le parcours que suit notre regard est un parcours nécessaire, obligatoire, ou encore linéaire; ce parcours traduit le caractère linéaire de la phrase et du

²²⁶ Les personnages d'Andrea portent fréquemment à la main un livre ou une lettre. Le livre peut suggérer un second niveau de lecture du tableau en devenant attribut du personnage. Dans le portrait de Di Matteo, le livre semble avoir pour fonction l'identification de la profession du *cartolaio*.

²²⁷ Jean Alazard, *op. cit.*, p. 76.

²²⁸ Antonio Mazzotta, *op. cit.*, p. 12.

discours. Toutefois on remarquera qu'il s'agit d'un parcours discontinu. Notre regard n'épèle pas tous les mots, mais prend appui sur certaines lettres et certains mots pour lire le texte. Nous touchons là une des différences entre la lecture d'un texte et la lecture d'un tableau. En effet le tableau se présente comme un système de signaux, ou encore comme un ensemble cohérent de jalons plastiques pour le regard, mais ils ne se développent pas comme une chaîne linéaire; en effet les signaux, les jalons sont donnés ensemble d'un seul bloc continu sur la surface plastique. Notre regard a donc, dans son parcours, une liberté relative : il subit des contraintes moins grandes que celles qui pèsent sur la lecture de la page imprimée²²⁹.

J'ajouterais que lire le tableau implique une chronologie dans l'acte de regarder. Le lecteur occidental lit le texte de gauche à droite. De même, le spectateur occidental a tendance à lire le tableau de gauche à droite. Habituellement, le spectateur, devant le tableau, pose son regard d'abord sur l'ensemble de la composition, puis au centre, puis pour déchiffrer (comprendre) ce qui est présenté, il balaie du regard le tableau de gauche à droite. L'emplacement des personnages est donc un facteur à considérer dans la lecture d'une image. Par contre, l'image n'est pas toujours présentée et lue linéairement. Ainsi, dans certaines scènes présentant de multiples épisodes, le spectateur ne lit pas nécessairement l'histoire dans cet ordre (gauche à droite). C'est le cas, entre autres, de la fresque de Masaccio, *Le tribut de Saint Pierre*, 1426-27, à la chapelle Brancacci (fig.39). Dans cette fresque, la scène représentée ne peut pas être lue de façon linéaire de la gauche vers la droite. L'ordre ici est bousculé. La lecture commence au centre du tableau où le Christ, rencontré par le perceuteur d'impôt, indique à Pierre où se procurer l'argent demandé. La lecture de la scène se poursuit à la gauche du tableau où Saint Pierre trouve les pièces dans la bouche du poisson et la narration se conclut à l'extrême droite du tableau par la remise des pièces au perceuteur. Le spectateur regarde donc d'abord l'ensemble de la composition, pose son regard au centre du tableau puis parcourt l'image de gauche à droite et embrasse ainsi l'*historia*.

²²⁹ Louis Marin, « Comment lire un tableau », Exposé débat Noroît, 1969, p. 5. En ligne http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Noroit69a.pdf .Consulté le 15 novembre 2016.

Emmanuelle Hénin utilise la théorie de l'*occhiata* (coup d'œil) pour évoquer le premier regard sur le tableau.

La temporalité du tableau est-elle vraiment égale à zéro ? Rien n'est moins sûr, car si l'*occhiata* doit permettre une saisie instantanée de l'image, cette saisie globale n'empêche pas que, dans un deuxième temps, l'œil du spectateur ne puisse –et même ne doive – se promener dans le tableau pour en détailler les différentes parties²³⁰.

C'est aussi le processus à l'œuvre devant un portrait où le regard du spectateur se pose d'abord sur le visage du modèle (plus précisément sur ses yeux) pour ensuite parcourir le reste du tableau. Hénin qui choisit aussi d'illustrer l'exemple de l'*occhiata* par la fresque de Masaccio explique que « depuis Masaccio, les artistes soulignent la construction centrée du tableau en plaçant le personnage principal à l'endroit du point de fuite »²³¹.

L'utilisation de la gauche et de la droite (autant dans la composition de l'image que dans la direction adoptée par le corps des personnages) me semble un élément de lecture déterminant dans la compréhension de certains tableaux. Il en est ainsi puisque (culturellement en occident) la gauche représente le passé et la droite, l'avenir. Dans la fresque de Masaccio, la scène à gauche montre un épisode précédant l'épisode final représenté à droite. Si le sens donné à la dynamique gauche/droite est déterminant dans la lecture de certains tableaux, il en est de même pour certains portraits. Examinons d'abord le cas d'un double portrait. Dans un portrait déjà évoqué au premier chapitre, le double portrait de *Giuliano et Francesco Giamberti da Sangallo* de Piero Di Cosimo (fig.40), un père décédé fait face au fils encore en vie. En effet, lors de la réalisation du tableau, Francesco Giamberti da Sangallo (le personnage de droite) est déjà mort. Pourtant le père semble être dans le même espace-temps que son fils bien qu'il soit

²³⁰ Emmanuelle Hénin, *Ut Pictura Theatrum, Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève : Droz, 2003, p. 363.

²³¹ *Ibid.*, p. 397.

séparé de lui par la « fenêtre » du tableau. Les deux personnages semblent se regarder. Le père et le fils se mirent l'un dans l'autre. La vie regarde la mort. La mort regarde la vie. Pascale Dubus, dans un pareil cas, parle de la « fonction de reviviscence »²³² lorsque le portrait ressuscite le mort ; le sujet mort étant représenté comme étant toujours en vie. Dans l'histoire de la peinture, on a d'ailleurs souvent cru préférable de peindre un modèle à la fin de sa vie, alors que toute son existence et ses expériences se reflètent sur son visage²³³. Pourtant, bien que présentant deux temporalités différentes au premier plan (le fils vivant, le père, décédé) c'est la même bordure qui se poursuit d'un portrait à l'autre et derrière eux, c'est la continuité du même paysage qui traverse les deux tableaux. Les deux hommes partagent apparemment une filiation. Et en effet, les deux hommes en plus d'être liés par le sang, étaient tous deux architectes. Dans le double portrait peint par Di Cosimo, le fils regarde vers la droite, qui signifie culturellement le futur²³⁴, alors que le père regarde vers la gauche, vers le passé donc, mais en même temps vers son fils, donc vers l'avenir à travers sa descendance. Marin ajoute ceci au sujet d'un tel dispositif :

La représentation par filiation [...] à travers la mort du père qui jouerait le rôle et aurait la fonction de l'écran de la représentation de peinture ou ceux du tombeau comme marque, signe et témoignage, image en position de présence réelle, le père mort comme s'il était vivant : le tombeau du sujet en peinture²³⁵.

C'est bien ce dont il est question ici, cette filiation entre les deux personnages et cet effet écran des deux personnages face à face. Le tableau devient alors un mémorial. Le tableau devient une épitaphe.

²³² Pascale Dubus, *op. cit.*, p. 83.

²³³ *Ibid.*, p. 87.

²³⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « Droite et gauche », *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont, 1982 [1969], p. 370-372.

²³⁵ Louis Marin, *Études sémiologiques, Écritures, peintures*, « Signe et représentation : Philippe Champagne et Port-Royal », Paris : Klincksieck, 1971, p. 272.

Le dispositif gauche/passé, droite/futur, est aussi employé dans le triple portrait de Titien, *Allégorie du temps gouverné par la prudence* (vers 1550-1565) (fig.41). Dans ce tableau, trois têtes d'animaux (de gauche à droite) : un loup, un lion et un chien surmontent trois têtes, représentant les trois âges de l'homme. Il s'agit respectivement d'une tête de profil orientée vers la gauche : la vieillesse (portrait de Titien) ; un portrait frontal : l'âge adulte (son fils Orazio) et un profil vers la droite : la jeunesse (Marco Vecellio le jeune neveu de Titien)²³⁶. Les trois têtes animales pourraient être une référence au monstre de l'Égypte ancienne que les Romains interprétaient comme un symbole du temps et que décrit ainsi Pétrarque :

[...] À droite, il a l'apparence d'un chien,
Mais à gauche c'est un loup sombre et vorace;
Au milieu c'est un lion; et un serpent ondulant
Réunit ces têtes qui symbolisent la fuite du temps ²³⁷.

De plus, dans le *Repertorium morale*, encyclopédie populaire de la fin du Moyen Âge, on lit que la Prudence « consiste dans la mémoire du passé, la mise en ordre du présent et la méditation du futur »²³⁸. Il semble donc évident que la direction des têtes revêt une symbolique chronologique : gauche/passé, frontal/présent, droite/futur.

En acceptant cette prémisse (que la direction du corps du modèle vers la gauche ou vers la droite a une incidence sur la lecture du tableau), je propose l'analyse des portraits de mon étude de la façon suivante : Bindo Altoviti a le corps orienté vers la droite, vers le futur. Le futur est effectivement lumineux pour le jeune banquier établi à Rome. Son regard toutefois se retourne vers l'arrière, vers le passé, vers sa jeune épouse laissée derrière lui à Florence. Quant au portrait d'Andrea, son modèle a le corps tourné vers

²³⁶ <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-an-allegory-of-prudence>

National Gallery, Londres.

²³⁷ France Borel, *Le peintre et son miroir, regards indiscrets*, Tournai : La Renaissance du livre, 2002, p. 11.

²³⁸ *Ibid.*, p. 11.

la gauche donc symboliquement vers le passé. Un artisan doit sa carrière à la longue tradition artisanale et donc au passé. Dans le portrait, Di Matteo se retourne timidement vers le spectateur, en esquissant un mouvement vers la droite. Si on retient la thèse selon laquelle à travers le *cartolaio*, Andrea se soit représenté et si on accepte les remarques de Vasari sur la personnalité timide du peintre, on pourrait en conclure que le futur (et le spectateur) effraie le jeune homme artisan (comme il effraie Andrea). À titre de comparaison, la position résolument campée vers la droite de l'homme politique Gerolamo Barbarigo (vers le futur), tournant légèrement la tête vers le spectateur et le regardant avec assurance, offre un contre-point évocateur.

On pourrait donc proposer que le fait d'utiliser une direction ou l'autre dans un portrait ait une incidence sur la réception et la lecture de l'image. Ainsi, le peintre qui emploie le trois-quarts dos dans un portrait propose un mouvement paradoxal. Le *contrapposto* du buste du modèle, dans un mouvement à la fois vers la gauche et vers la droite, pourrait suggérer simultanément un rapport au passé et au futur comme dans les portraits de Titien, Raphaël et Andrea.

Qu'il soit compris comme fenêtre, miroir ou livre, le portrait tente de convaincre le spectateur qu'il représente fidèlement le personnage. Comme l'indique Marin :

[...] Parmi les tableaux, le portrait est choisi par les logiciens pour autoriser la totale réduction dans le langage, du signe et de la chose signifiée : le portrait, c'est-à-dire la représentation de la figure humaine dont la ressemblance à l'original est la qualité nécessaire et fondamentale. Jamais une représentation n'est plus représentation que dans le portrait –semble-t-il –parce que la valeur d'un portrait est qu'il ressemble à l'original. C'est cette ressemblance nécessaire qui permet le raccourci d'expressions par lequel devant le portrait, je *dis* le modèle sans qu'il me soit besoin de préparer ou de justifier mon expression. Mieux encore, et c'est sans doute là le point fondamental, c'est cette

ressemblance immédiate qui me permet de nommer le portrait par le nom propre du modèle ²³⁹.

Mimesis désirée, le tableau essaie de persuader le spectateur de sa légitimité. Portraits d'Altoviti, de Barbarigo, de Di Matteo ; est-ce que de représenter un personnage ressemblant fait du portrait un témoignage de vérité ? Plus encore, le portrait de trois-quarts dos est-il une tentative pour représenter la vérité, l'âme du modèle avec le plus de justesse possible ou n'est-il pas plutôt une stratégie théâtrale qui vise essentiellement à produire un maximum d'effets stylistiques ? C'est ce dont il sera question dans le prochain chapitre.

²³⁹ Louis Marin, *Études sémiologiques. Écritures, peintures*, « Cartes et tableaux », Paris : Klincksieck, 1971, p. 170.

CHAPITRE III

LE PORTRAIT; VÉRITÉ OU THÉÂTRE?

C'est une maladie naturelle à l'homme de croire qu'il possède la vérité directement; et de là lui vient qu'il est toujours disposé à nier tout ce qui lui est incompréhensible; au lieu qu'en effet il ne connaît naturellement que le mensonge et qu'il ne doit prendre pour véritables que les choses dont le contraire lui paraît faux.

Pascal, *De l'Esprit géométrique et de l'art de persuader*.

3.1. Vérité

Évoquer la vérité, c'est évoquer un concept ambigu puisque qu'il s'agit d'une notion relative ainsi qu'en fait foi l'adage « à chacun sa vérité ». Cependant, la vérité en peinture sera interprétée, dans le cadre de ma recherche, dans un angle précis²⁴⁰. La vérité sera ici posée en opposition au mensonge, à l'artifice et à l'imposture. Je reprends ici les mots de Jacques Derrida : « la vérité restituée elle-même, en personne, sans médiation, fard, masque ni voile »²⁴¹. Albrecht Dürer déclarait à ce sujet : « il n'y a rien de plus désagréable à voir que de la fausseté dans une peinture, quand bien même elle aurait été par ailleurs peinte avec la plus grande application »²⁴². Le temps de réalisation d'un tableau (et la volonté du peintre) ne serait donc être garant du résultat et ne constitue pas le facteur principal de la « vérité du tableau ». La vérité se trouverait ailleurs²⁴³. La proposition qui sera ici défendue est que, dans un portrait empreint de

²⁴⁰ Le thème de la vérité pourrait d'ailleurs constituer à lui seul le sujet d'une vaste étude.

²⁴¹ Derrida consacre un ouvrage à la question de la vérité en peinture en prenant comme prémisses la phrase de Cézanne « Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai ». Voir Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris : Flammarion, 1978, p. 9.

²⁴² Cité dans Jacqueline Lichtenstein (dir.), *La peinture*, Paris : Larousse, 1995, p. 141.

²⁴³ Cette réflexion sur la vérité sera abordée par de nombreux artistes au fil des siècles, dont Kasimir Malévitch au XX^e siècle qui dira : « En art, on a besoin de Vérité et non de sincérité ». Bien qu'opposant vérité et sincérité, perçus habituellement comme synonymes, Malévitch évoque le concept de vérité à un niveau qui dépasse la volonté du peintre et se situe à un niveau supérieur. Voir Kasimir

« vérité », le spectateur a accès à la vérité du modèle, c'est-à-dire qu'il a accès à l'âme du sujet. Si l'âme du sujet est révélée dans le tableau, alors il y aura vérité. Ainsi, faire un portrait ressemblant extérieurement (formellement) au modèle ne serait pas suffisant pour créer un portrait « vrai »²⁴⁴. Alberti, dans son *De Pictura*, enseigne que c'est par l'âme que le tableau réussit à émouvoir: « l'histoire touchera les âmes des spectateurs lorsque les hommes qui y sont peints manifesteront très visiblement le mouvement de leur âme »²⁴⁵. Il faut que l'âme du modèle soit dévoilée par le peintre dans le tableau (accédant ainsi à la vérité du modèle) pour qu'à son tour le tableau puisse toucher l'âme du spectateur. C'est ainsi qu'un tel tableau acquiert un statut supérieur. Comme l'évoque Léonard: « une figure ne mérite point la louange si son attitude n'exprime pas la passion de son âme »²⁴⁶. On a vu au premier chapitre que l'influence de Léonard sur Raphaël et Andrea del Sarto était indéniable. On peut en déduire que l'enseignement de Léonard a porté fruits et que les deux peintres ont tenté de rendre l'âme de leurs personnages à travers leurs portraits. Mais comment révéler l'âme d'un sujet picturalement ? Léonard donne ce conseil : « une peinture ou toute représentation de figure doit être faite de façon que ceux qui la voient puissent aisément connaître, par les attitudes, le concept de l'âme »²⁴⁷. Attitude et âme se trouvent ici réunies dans un propos commun. Dans un portrait, la personnalité émerge à travers du modèle l'attitude et par la manière qu'à le peintre de positionner le corps du sujet. La posture du personnage (dans le tableau) joue un rôle déterminant dans la réception de l'image par le spectateur. Comme l'énonce Alberti, « [les] mouvements de l'âme sont révélés par les mouvements du corps »²⁴⁸. Le cas du trois-quarts dos présente un aspect inusité puisqu'il présente une posture simultanément ouverte (par la rotation de la tête du

Malévitch, « Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural », 3^e édition révisée, 1916), in Jean-Claude Marcadé (sous la dir.), *K.S. Malévitch, De Cézanne au suprématisme*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1974, p. 49 à 73.

²⁴⁴ Inversement, on pourrait postuler que même un portrait qui ne serait pas ressemblant pourrait être empreint de vérité.

²⁴⁵ Léon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 175.

²⁴⁶ Léonard de Vinci, *op. cit.*, p. 263.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 274.

²⁴⁸ Léon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 175.

modèle et son regard vers le spectateur) et fermée (le corps du modèle est orienté en angle vers l'arrière-plan du tableau). De plus, cette posture rend équivoque la lecture du portrait puisque le trois-quarts dos évoque à la fois le profil, le portrait frontal et le trois-quarts ²⁴⁹. Cette simultanéité de la posture du trois-quarts dos (fermée et ouverte) pourrait laisser croire qu'il s'agit d'une tentative pour révéler le plus justement possible la subtilité de la personnalité du modèle. Conscient de la difficulté de cerner le caractère du sujet, Alberti reconnaît que :

Il faut [...] que les mouvements du corps soient très bien connus du peintre et il faut, c'est ma conviction, beaucoup d'habileté pour les tirer de la nature. Il est en effet très difficile de parvenir à ce que les mouvements du corps varient en suivant les mouvements de l'âme qui sont presque infinis ²⁵⁰.

Représenter le caractère du modèle est déjà un élément indissociable du portrait dès l'Antiquité grecque. Ainsi, Aristote tient les propos suivants :

Puisque ceux qui imitent, imitent des gens en action et que ces gens sont nécessairement nobles ou bas (les caractères correspondent en effet presque toujours à ces deux seuls types, puisque, pour tout le monde, c'est le vice ou la vertu qui fait la différence entre les caractères), et en vérité soit meilleurs, soit pires, soit pareils que nous, comme le font les peintres –Polygnote représentait ses modèles en mieux, Pauson en pire et Dionysios à l'identique [...] ²⁵¹.

Représenter le modèle dans son caractère propre devient dès lors un idéal à atteindre. Dans le cas du trois-quarts dos, la posture ne permet pas à elle seule de révéler le caractère du personnage. Cependant, cette pose permet une lecture qui s'éloigne d'un raisonnement manichéen (bon/mauvais) et semble appropriée pour dépeindre la

²⁴⁹ Alors qu'on pourrait dire d'un portrait frontal ou de profil qu'il propose une lecture plus limpide comme on l'a vu au premier chapitre, parce que présentant moins d'ambiguïté.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 177.

²⁵¹ Aristote, *Poétique*, trad. M. Magnien, Paris : Librairie Générale de France, [-0344 ?] 1990, p. 87.

complexité de la personnalité du modèle à cause du *contrapposto* qu'elle présente. Dans le chapitre précédent, il a été démontré comment le positionnement du corps du modèle, dirigé vers la gauche ou vers la droite, pouvait influencer la lecture du tableau. Le regard du modèle est un aspect qui a également un rôle prépondérant dans la réception du tableau. Matteo Palmeri (homme d'état florentin, 1406-1475), dans son livre *Vita civile* (c.1439), souligne qu'« il arrive souvent que les plus grands vices soient connus à travers les plus petits signes et qu'on donne [ainsi] une véritable indication de ce qui est dans notre esprit »²⁵². Patricia Lee Rubin explique que, selon Palmeri, l'arrogance, l'humilité et la tristesse peuvent être transmises en tenant la tête levée, abaissée ou en tordant le corps et que les yeux et les paupières (tournés, fermés ou en mouvement) peuvent indiquer la pensée, la haine, la plaisanterie, la suspicion ou la tristesse²⁵³. Dans les trois tableaux étudiés, le regard est à chaque fois différent dans son intensité et dans ce qu'il évoque et c'est donc également à travers lui que le caractère du sujet se dévoile. Dans les trois portraits de mon corpus, pour chacun des modèles, le regard diffère : il est confiant pour Gérolamo Barbarigo; nostalgique et amoureux pour Bindo Altoviti et semble méfiant et craintif pour Lorenzo Di Matteo. Selon Robert Nanteuil (1623-1678), « le cœur se voit dans les yeux »²⁵⁴. Les yeux et le regard constituent donc des éléments prépondérants dans la réception du portrait.

Considérons le regard en lui-même. Les yeux du spectateur et ceux du modèle peuvent être considérés comme des fenêtres se faisant face et qui permettent au premier de voir l'intériorité du modèle à travers son regard²⁵⁵. Fenêtre, âme et miroir se trouvent même liés au sein du langage courant. Ainsi, en français, on dit que « les yeux sont le miroir

²⁵² Matteo Palmeri, *Vita civile*, ed. Belloni, p. 96 : « Spesso avviene che per piccoli cenni si conosce maximi vitii et dassi inditii veri di quello sente l'animo nostro ». Cité par Patricia Lee Rubin, *op. cit.*, p. 116.

²⁵³ Patricia Lee Rubin, *op. cit.*, p. 116.

²⁵⁴ Édouard Pommier, *op. cit.*, p. 277.

²⁵⁵ Wajcman a ces mots : « La fente de l'œil. Elle ne se rapporte pas ici au dessin charmant de l'œil dans un visage. C'est l'ouverture obligée pour voir. Pour voir il faut un trou. Autant dire que pour voir il y faut une fenêtre ». Gérard Wajcman, *op.cit.*, p. 166.

de l'âme ». C'est aussi le cas en italien : *gli occhi sono lo specchio dell'anima*. Cependant, l'expression anglaise substitue « miroir » pour « fenêtre » : *The eyes are the window to your soul* (William Shakespeare). Miroir et fenêtre sont donc considérés comme équivalents (bien qu'ils soient, comme on l'a vu, des dispositifs différents qui entraînent une réponse différente) et permettent tous deux de pénétrer l'âme de l'autre. Ainsi, lorsque le sujet du tableau regarde le spectateur (comme c'est le cas dans le trois-quarts dos), l'effet miroir est présent, puisque le sujet retourne le regard du spectateur (comme le ferait un miroir)²⁵⁶. Ce regard rejoue le regard échangé à l'origine du tableau entre peintre et modèle. Léonard explique à ce sujet que « le personnage qui dans une peinture regarde bien en face le maître qui l'a peint, regardera de même tous les spectateurs »²⁵⁷. C'est par le regard que le spectateur peut accéder à l'âme et donc à la vérité du sujet.

Le vêtement, qui est un élément indissociable du portrait (du moins des portraits de mon analyse), est également porteur de sens. Dans le cas des trois portraits analysés, les modèles portent plusieurs vêtements superposés. Cependant, dans chacun des tableaux, la chemise blanche du modèle est visible, ressortant du manteau au niveau du col. Puisque la chemise est un sous-vêtement touchant directement le corps et qu'elle se porte sous la surface (sous le costume qui fait façade), on pourrait considérer que de la montrer (même de façon fragmentaire) au regard du spectateur est un signe d'ouverture sur l'intimité du modèle. Le « sous-vêtement », qui se trouve en-dessous des habits, touche au caractère privé et secret du modèle. Le révéler pourrait signifier révéler une part de ce qu'on cache autrement. Mais le costume peut aussi n'être qu'une parade, la chemise montrée peut n'être qu'une ruse, laissant croire à une intimité révélée. Employer le costume peut aussi n'être qu'un effet stylistique qu'emploie le

²⁵⁶ Bronwen Wilson, *op. cit.*, p. 463.

²⁵⁷ Léonard de Vinci, *op. cit.*, p. 273.

peintre, tel un costume de théâtre, pour aider le modèle à entrer dans le rôle de son personnage.

Comme démontré au premier chapitre, l'essentiel des premiers portraits à la Renaissance consistait à présenter une image conforme au modèle. Hénin apporte un élément supplémentaire pour poursuivre la réflexion en déplaçant le débat autour de la vraisemblance :

Dans un premier temps, le portrait se définit comme la « ressemblance » parfaite de la copie au modèle, et cette ressemblance crée l'illusion de présence caractérisant la mimésis picturale et dramatique. Mais très rapidement se fait jour une seconde exigence : le portrait doit à la fois ressembler et embellir, permettre la reconnaissance du modèle et le peindre d'après une idée supérieure de la beauté. [...] À mesure que le courant dominant prend parti pour le portrait embellir, le pôle opposé du portrait ressemblant se constitue en modèle indépendant et résolument adverse : les deux modèles antithétiques, également valides, se traduisent par la possibilité offerte au peintre et au dramaturge d'opter pour le vrai ou pour le vraisemblable ²⁵⁸.

Qu'est-ce qui sépare donc le vrai du vraisemblable ? Le vraisemblable n'est-il pas toujours l'apparence du vrai ? Si le portrait peut être porteur de vérité (ou d'une certaine vérité), il peut tout aussi bien être considéré comme une mise en scène, un espace consacré à la vraisemblance. Le portrait serait-il alors théâtre ?

²⁵⁸ Emmanuelle Hénin, *op. cit.*, pp. 59-60.

3.2. Théâtre

3.2.1. *Ut Pictura Theatrum*

Le parallèle établi entre peinture et théâtre n'est pas nouveau. Il existe depuis Platon et Aristote puisque le « système des arts est basé sur le paradigme peinture-théâtre »²⁵⁹. Comme l'indique Emmanuelle Hénin, « le terme *mimésis* renvoie d'abord à la représentation théâtrale, comparable dans son processus comme dans ses fins illusionnistes à la représentation picturale »²⁶⁰. Au XVIII^e siècle Gérard de Lairesse expose l'analogie :

Il en est d'un tableau comme d'une pièce de théâtre, où tout est représenté de la même manière que si l'événement avait réellement lieu. Les interlocuteurs se trompent réciproquement les uns les autres, sans qu'ils paraissent s'en apercevoir ; tandis que le spectateur voit et suit toute l'intrigue, et lit même dans le fond du cœur des personnages qui sont sur la scène²⁶¹.

Le spectateur (de théâtre comme celui devant le tableau) accepte donc d'être dupé. C'est un jeu qui se joue de part et d'autre et qui ne fonctionne que si la fiction est acceptée comme une réalité. Louis Marin explique que :

Ce que le tableau *représente* n'est pas ce qu'il *figure* [...]. En effet, ce que le tableau représente, c'est cette représentation ou configuration de l'espace épistémologique sur lequel le tableau s'ouvre et qui en fournit la lisibilité. Il est le représentant de cette représentation et comme son effectuation, sa mise en scène. Dans cette mesure, la représentation qu'est le tableau n'est pas sa figuration. Les figures du tableau sont, en quelque sorte, à sa surface comme les index de cette représentation : elles désignent le monde, pour nous spectateurs, mais

²⁵⁹ Emmanuelle Hénin, *op. cit.*, p. 23.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 24.

²⁶¹ Gérard de Lairesse, *Le grand livre des peintres*, 1707, trad. Jansen, Paris, 1787, p. 146 in Emmanuelle Hénin, *op. cit.*, p. 260.

en même temps renvoient à l'espace épistémologique configuré dont le tableau est le représentant. Sur ce plan, les figures explicites du tableau s'organisent en niveau symbolique. En semblant, dans ses figures, désigner le monde –c'est là le leurre de la figure comme image des choses –le tableau n'est pas autre chose que l'espace de représentation où les divers systèmes qui le constituent l'implicitent. Le leurre de la figure comme image dissimule le savoir qui se représente dans le tableau²⁶².

Le « leurre de la figure » dissimule en fait le dispositif à l'œuvre dans le tableau puisque le spectateur est séduit par la ressemblance et le réalisme de la représentation. C'est le « mensonge » de la représentation qui camoufle ce qui est véritablement en jeu dans le tableau (ce qui est présenté et représenté).

Je souligne qu'une distinction de taille existe entre les deux termes *présenter* et *représenter* due au préfixe qui transforme également *présentation* en *représentation*. Le terme « représenter » est complexe. En plus de signifier re-présenter (présenter de nouveau et donc englobe dès lors la portée de « présenter »), il signifie également : figurer, décrire, évoquer quelque chose par un moyen artistique ; être le symbole, l'incarnation, le type de quelque chose, apparaître mais aussi (et surtout dans le cas présent) jouer ou faire jouer un spectacle devant public²⁶³. De plus, il n'est pas anodin de noter qu'en italien, « portrait » se dit *ritratto* alors que *ritrarre* signifie « représenter ». Édouard Pommier note que, dans l'italien du XVI^e siècle, *ritrarre* signifie « donner la copie littérale, trait pour trait, de quelque chose »²⁶⁴. Représenter signifierait alors produire une image la plus ressemblante possible. Par ailleurs, Matthieu Chéreau constate que :

Présenter (du latin *praesentare*) comprend à la fois l'idée de présent et de présence. Présenter c'est rendre la présence concrète d'une chose au moment où elle se manifeste. La représentation au contraire

²⁶² Louis Marin, *Études sémiologiques. Écritures, peintures*, « Le discours de la figure », Paris : Klincksieck, 1971, pp. 49-50.

²⁶³ Dictionnaire Larousse, « représenter ».

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/repr%C3%A9senter/68486#DoCCzB6zcp1QFh2h.99>

²⁶⁴ Édouard Pommier, *op. cit.*, p. 16.

convoque toujours indirectement la chose, par le truchement d'un mot ou d'une image. Elle substitue à l'absence de la chose une image qui la comble et la redéfinit ²⁶⁵.

Donner à voir ce qui n'est plus là est effectivement un des buts du portrait. Comme on l'a vu au premier chapitre, le portrait remplace l'absence par la présence d'un simulacre dans un jeu de (re)présentation continue. Le portrait est mémorial mais il est aussi un jeu de représentation. Dès lors, associer le portrait-représentation au théâtre devient inévitable. Le tableau devient espace de représentation, il devient mise en scène. J'emprunte ici à Jean-Louis Schefer l'expression « scénographie du tableau » :

On peut avancer en ce sens que la peinture du Cinquecento n'est théâtrale ou scénographique –au sens technique de ces termes –que dans la mesure où ces deux arts dirigent une spéculation sur l'espace à partir de problèmes analogues : la perspective, le fond, la distribution scénique : mais précisément, et c'est ici même que la différence s'anime, toute distribution de l'espace est, dans l'objet qui nous occupe, une définition des rôles, autrement dit, le théâtre n'est jamais figuré qu'au titre d'une transitivité absolue : le monde est théâtre de la représentation ²⁶⁶.

Hénin explique que l'*ut theatrum pictura* (le tableau est une scène) est ainsi une formule réversible ²⁶⁷. Ce concept est souvent démontré par le biais de la perspective utilisée et dans le tableau et sur la scène de théâtre ²⁶⁸. La perspective vitruvienne ²⁶⁹ est

²⁶⁵ Matthieu Chéreau, <http://coursdesthetique.blogspot.ca/2005/11/sublime-ii-entre-prsentation-et.html>

²⁶⁶ Jean-Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau*, Paris: Seuil, 1969, p. 82-83.

²⁶⁷ Emmanuelle Hénin, *op.cit.*, p. 447.

²⁶⁸ Emmanuelle Hénin explique que « l'avènement de l'illusionnisme théâtral, fondé sur l'illusionnisme pictural, est d'abord le fruit d'une histoire liant aux recherches optiques une exigence croissante de réalisme. Et ce réalisme promeut à son tour une conception particulière du rapport entre l'image théâtrale et le spectateur : la « fenêtre ouverte » en peinture, ou l'illusion du « quatrième mur » au théâtre ». Voir Emmanuelle Hénin, *op. cit.*, p. 220.

²⁶⁹ Vitruve cite les auteurs dont les écrits lui ont servi de sources en ces mots : « Or pour la première fois à Athènes, tandis qu'Eschyle faisait répéter une tragédie, Agatharcos fit une peinture de scène et il laissa un commentaire à ce sujet. Avertis par celui-ci, Démocrite et Anaxagore écrivirent sur le même sujet, *quemadmodum oporteat : ad aciem oculorum radio- rumque extentionem, certo loco constitute, lineas ratione naturali respondere* ; pour que des images déterminées d'une chose indéterminée rendissent dans les peintures des scènes l'aspect de

ainsi abondamment évoquée quand il est question du tableau comme scène. Hénin précise :

La perspective théâtrale ne se développe vraiment qu'à la fin du XV^e et au XVI^e siècles, un siècle après les inventions des peintres. Directement issue de l'exégèse vitruvienne, elle fait successivement deux découvertes fondamentales : d'abord en appliquant la perspective à la peinture de scène, dans les décors prestigieux des cours ferraraises, romaines ou urbinates, puis en intégrant à la perspective les éléments architecturaux hérités de la scène médiévale²⁷⁰.

Les trois portraits étudiés ici proposent un nouvel espace théâtral mais en omettant les dispositifs architecturaux de l'espace théâtral vitruvien. Ces trois portraits proposent un espace théâtral (qui nous est) contemporain en ce sens qu'il présente un arrière-plan libre de tout élément architectural (puisque monochromatique), une scène vide où le seul acteur (représenté ici par le modèle du tableau) suffit à la représentation. Par son jeu, par sa présence, il habite à lui seul l'espace scénique du tableau-portrait.

Toutefois, pour les portraits qu'ils réalisent, Andrea del Sarto et Titien utilisent tous deux des accessoires (théâtraux ?), un fauteuil et un parapet, pour camper leurs personnages (ces éléments induisent donc une certaine perspective dans le tableau). L'aspect théâtral des trois portraits vient cependant plutôt de la posture de trois-quarts dos des personnages. Cette pose, qui donne l'impression d'avoir été captée sur le vif, est éminemment « théâtrale » puisque le personnage semble jouer une scène. Ainsi, dans le portrait de trois-quarts dos, dans un mouvement qui semble spontané, le modèle

bâtiments, et que des objets qui sont figurés sur des façades droites et plates paraissent être les uns fuyants, les autres proéminents. (VII, Préface, 10-11.) ». Voir J. H. Luce, « Géométrie de la perspective à l'époque de Vitruve » *In*: *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, tome 6, n°4, 1953. P. 309. En Ligne, http://www.persee.fr/doc/rhs_0048-7996_1953_num_6_4_3083 Consulté le 6 juin 2017.

²⁷⁰ Emmanuelle Hénin, *op. cit.*, pp. 233-234.

se retourne vers le spectateur. Il faut convenir que cette pose est tout sauf naturelle²⁷¹ et pourtant, une impression de vérité s'en dégage. Bien que la posture soit construite et mise en scène par le peintre, elle offre une impression de vérité. Emmanuelle Hénin apporte ces précisions sur l'illusion théâtrale et son pendant pictural :

L'idée d'une identité d'illusion entre la peinture et le théâtre avait été formulée par Gorgias avant Platon et traverse la pensée classique, ancrée dans une série de lieux communs –que la langue française a lexicalisés à l'âge baroque, en rendant synonymes deux métaphores : « roi de théâtre » et « roi en peinture », deux manières de dire « faux roi »²⁷².

En effet, le tableau, même s'il représente une personne qui a véritablement existé, n'est pas, lui, vrai. Il est une représentation, comme la scène jouée au théâtre. Le tableau est une mise en scène présentée comme vérité. Comme le blason, il est une trace laissée pour les générations futures. Il représente, mais il n'est pas ce qu'il représente. Il n'en est que le simulacre.

3.2.2. Théâtralité, la critique de Fried

Il semble incontournable d'aborder les écrits de Michael Fried lorsqu'il est question de « théâtralité ». En 1967, Fried énonce que « le théâtre est aujourd'hui la négation de l'art²⁷³ » et dénonce l'art littéraliste (minimaliste) coupable selon lui de cette théâtralité nocive. Dix ans plus tard, cette position est élaborée dans *La place du*

²⁷¹ En effet, essayer de tenir cette posture pendant plus de quinze minutes est ardu et incompatible avec l'anatomie du corps à cause de la torsion au niveau du cou qu'elle suppose. Il semble alors peu probable qu'un modèle puisse tenir cette posture durant la longue période de temps que demande la réalisation d'un tel portrait.

²⁷² Emmanuelle Hénin, *op. cit.*, p. 221.

²⁷³ Michael Fried, « Art et objectivité », *Contre la théâtralité: du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris : Gallimard, [1967] 2007, p. 119.

spectateur (*Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*). Dans cet ouvrage, Fried s'intéresse à la peinture française du XVIII^e siècle et son rapport au spectateur. L'auteur s'appuie sur la pensée de Diderot qui proposait une peinture sans fausseté, anti-théâtrale et niant la présence du spectateur. Diderot postulait que de s'adresser directement au spectateur ferait du tableau un spectacle de « mauvais goût »²⁷⁴.

Je m'intéresserai ici aux textes initiaux parus en 1967 où Fried propose ses théories. Je souligne que la théâtralité, telle qu'exposée par Fried, est différente de la théâtralité telle que je l'ai traitée jusqu'ici. De son côté, Georges Didi-Huberman déclare que :

Les mots « théâtre », « objectivité », « présence » ou « être-présent » ne veulent eux aussi plus dire grand-chose, posés ou imposés – quand ils devraient être élaborés, c'est-à-dire déconstruits philosophiquement, c'est-à-dire agités et *ouverts*, dialectisés au sens non pas de la synthèse transcendantale, mais de l'attention accordée aux *scissions à l'œuvre*. [...] C'était donc un débat académique. Une affaire de mots, en effet. Une controverse manichéiste. C'était répondre à l'exclusion par l'anathème [...] ²⁷⁵.

Cependant, parce que les propos de Fried concernent le rapport entre l'œuvre et le spectateur²⁷⁶, ses textes constituent un terreau fertile pour mon objet d'étude (le portrait du XVI^e siècle)²⁷⁷. Certaines réflexions de Fried pourraient en effet être détournées de leur objet et servir de levier pour mes propres réflexions. C'est ce dont il sera question dans cette section. Certains éléments de la pensée sur la théâtralité de Fried seront donc

²⁷⁴ Michael Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origine de la peinture moderne*, trad. Claire Brunet, Paris: Gallimard, [1980] 1990, II.

²⁷⁵ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 49.

²⁷⁶ Ainsi Fried explique que « la sensibilité littéraliste est théâtrale, tout d'abord parce qu'elle s'attache aux circonstances réelles de la rencontre entre l'œuvre littéraliste et le spectateur ». *in* « Art et objectivité », *op. cit.*, p. 120.

²⁷⁷ D'autant plus que le texte lui-même fait référence aux tableaux anciens. Ainsi Fried cite Robert Morris et explique qu'alors que « dans l'art d'autrefois, « ce qu'on pouvait attendre de l'œuvre s'y trouvait strictement contenu », l'art littéraliste s'éprouve comme un objet placé dans une *situation* qui, par définition presque, *inclut*, le spectateur ». Michael Fried, *op. cit.*, p. 120.

abordés pour être appliqués au portrait de trois-quarts dos. Ainsi Fried (qui partage le point de vue de Robert Morris) considère la taille de l'œuvre comme un élément qui entre dans la dynamique avec le spectateur. Morris explique (en parlant des œuvres littéralistes) : « On perçoit l'échelle en comparant une constante –notre propre taille – à l'objet. Cette comparaison implique un espace entre le sujet et l'objet »²⁷⁸. Fried poursuit et constate que plus la taille de l'objet est grande, plus le spectateur doit se tenir à distance de l'œuvre autant physiquement que psychologiquement. Les œuvres dont il parle sont de grand format et induisent donc une distance considérable avec le spectateur. Cependant, les œuvres de mon corpus sont à échelle humaine et non surdimensionnées (reprenant plus ou moins la taille d'un humain vu de buste) ce qui en fait des objets qui appellent à la proximité. Devant un portrait, comme on l'a vu précédemment, le spectateur a tendance à se rapprocher (ce qui était d'autant plus vrai au XVI^e siècle) à une distance qui varie selon le personnage représenté sur le tableau et le contexte de présentation²⁷⁹. De plus, il n'y a pas qu'une seule position ou une position privilégiée devant le portrait, toutes les distances (correspondant aux distances qu'on pourrait établir face à une personne devant nous) sont envisageables. Fried suggère que la distance induite (lorsqu'elle est importante) « fait du spectateur un *sujet* et de l'œuvre...un objet »²⁸⁰. Il poursuit en affirmant que :

C'est l'objet, et non le spectateur, qui doit être au centre de la situation et en constituer le point de mire; mais la situation elle-même *appartient* au spectateur –c'est sa *propre* situation. Comme le note Morris : « Ce sont les objets qui sont avec nous dans l'espace [...] et non nous-mêmes qui sommes environnés d'objets dans l'espace »²⁸¹.

²⁷⁸ Robert Morris cité par Michael Fried, *ibid.*

²⁷⁹ Ainsi un portrait exposé dans un lieu privé permet une proximité qu'un lieu public ne permet pas nécessairement.

²⁸⁰ Michael Fried, *op. cit.* p. 121.

²⁸¹ *Ibid.*

Il pourrait être pertinent d'établir un parallèle avec la relation qu'entretient le spectateur devant le portrait de trois-quarts dos. Dans ce type de portrait, où le personnage regarde le spectateur, celui-ci devient l'objet du regard du modèle. Les rôles de regardants (spectateur/modèle) sont ainsi confondus. Est-ce le portrait qui entre dans l'espace du spectateur ou est-ce le spectateur qui pénètre dans l'univers du portrait?

Fried aborde également (en se référant à Clement Greenberg qui avait déjà soulevé cet aspect) la question de la « présence scénique » de l'objet d'art. Il souligne la « complicité particulière que l'œuvre extorque au spectateur »²⁸². Dans le cas du portrait de trois-quarts dos, la « complicité » qui se développe entre le spectateur et le sujet peint est indéniable. Ceci se produit entre autres à travers la posture particulière du trois-quarts dos qui semble saisie sur le vif et par le regard du personnage qui s'oriente vers le spectateur. Les propos de Fried sur le rapport œuvre-spectateur pourraient alors tout aussi bien être destinés à de tels portraits :

On dit d'une œuvre qu'elle a une présence lorsqu'elle exige d'être prise en compte, prise au sérieux, par celui qui la regarde, et lorsque le spectateur répond à cette exigence en montrant qu'il est conscient et qu'il modèle, pour ainsi dire, ses actes en conséquence²⁸³.

Le portrait de trois-quarts dos a justement cette présence qui fait que le spectateur se sent concerné et modèle sa réponse selon sa propre situation. Mais le portrait de trois-quarts dos diffère des œuvres littéralistes que mentionne Fried puisqu'il n'est pas un « objet impassible ». Il est un objet « agissant » sur le spectateur puisqu'il donne l'impression d'être une autre personne et non simplement un objet. Il ressemble en fait, pour emprunter les mots de Fried, « à la présence silencieuse d'une autre

²⁸² *Ibid.*, p. 122.

²⁸³ *Ibid.*

personne [...], un substitut de personne... »²⁸⁴. C'est d'ailleurs l'aspect anthropomorphique qui constitue l'autre argument de Fried. L'œuvre littéraliste a une « présence ». C'est aussi évidemment le cas du portrait. Mais pour Fried le problème ne vient pas de cette présence mais de la théâtralité qu'elle suppose et qu'elle induit. Fried s'insurge contre la théâtralité en remettant en cause le théâtre lui-même et le questionnement suscité au sein même de la discipline par ses praticiens (en évoquant Artaud et Brecht). Il faut, selon Fried, dépasser le rapport classique spectateur/théâtre et en redéfinir les paramètres.

[...] lorsque Morris affirme que les meilleures œuvres d'art rendent le spectateur conscient « d'instaurer lui-même des rapports selon l'angle, les conditions d'éclairage ou le contexte spatial depuis lequel il appréhende l'objet », il ne fait que souligner la prise de conscience, par le spectateur, du caractère inépuisable, sinon de l'objet lui-même, du moins de sa propre expérience à l'égard de l'objet. Cette prise de conscience est rendue plus aiguë encore par le caractère pour ainsi dire interne de la situation du spectateur, à savoir le fait [...] que tout ce qu'il observe fait partie intégrante de cette situation et est ressenti comme exerçant une influence, [au demeurant indéfinissable, sur son expérience de l'objet] ²⁸⁵.

Ces paroles s'appliquent parfaitement au portrait de trois-quarts dos et son rapport dynamique et inépuisable avec le spectateur. Le caractère de l'œuvre qui *persiste dans le temps* la distingue, selon Fried, de l'expérience théâtrale. « À chaque instant, [dit-il], l'œuvre elle-même est pleinement manifeste [... et sa] présenteté et [son] instantanéité mettent en échec le théâtre ». C'est que, pour Fried, « la grâce, c'est la présenteté »²⁸⁶. Il m'apparaît que le trois-quarts dos (qui présente décidément des similitudes avec la peinture moderniste, bien qu'étant un objet tout à fait différent) de par la posture et le regard du modèle, est une œuvre qui suscite un rapport immédiat (avec le spectateur) qui se poursuit bien au-delà de l'expérience de l'œuvre. Cela est

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 123.

²⁸⁵ *Ibid.*, pp. 138-139.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 140.

peut-être dû à la rencontre entre l'œuvre (et, par ricochet, par le personnage dans l'œuvre) et le spectateur. Cet aspect nous entraîne vers le dernier élément de la pensée de Fried qui sera considéré ici, l'*absorbement*, par lequel Fried s'intéresse spécifiquement au rapport peinture/spectateur²⁸⁷.

[...] pour Diderot et [...] pour toute la tradition anti-théâtre française, le peintre avait d'abord pour tâche de nier ou de neutraliser une « convention primordiale » [...], à savoir que les tableaux sont faits pour être contemplés. Le moyen d'y parvenir était d'abord de peindre des figures qui soient à ce point plongées ou absorbées dans ce qu'elles font, pensent ou ressentent qu'elles semblent en oublier tout le reste, notamment le spectateur qui se tient debout devant le tableau. Dans la mesure où le peintre s'acquittait bien de cette tâche, l'existence du spectateur était de fait ignorée, ou même, plus radicalement, niée; les personnages du tableau paraissaient seuls au monde (ou, pour le dire autrement : l'univers du tableau semblait autosuffisant, autonome, apparaissait comme un système clos, indépendant de l'univers du spectateur et, dans ce sens, aveugle à celui-ci), même s'il demeure vrai aussi que peindre un tableau qui semble ignorer, ou nier, ou ne pas voir le spectateur constitue, pour le peintre, le seul moyen de parvenir à son but ultime : attirer devant sa toile des spectateurs bien réels et, là, les retenir en les transportant en imagination dans un monde où ils ont leur place. L'antithèse de l'absorbement était la théâtralité, le jeu pour et devant le public, dont il apparut très vite qu'il constituait l'un des pires défauts artistiques²⁸⁸.

Lire ces lignes permet de saisir l'aversion de Fried pour la théâtralité picturale. S'il est concevable qu'un spectateur placé devant un tableau qui « ne le regarde pas » se sente libre de s'y transporter en pensée, le trois-quarts dos me semble par ailleurs un contre-exemple éloquent. Placé devant un tel portrait, le spectateur est subjugué, il est fasciné devant cet objet inerte qui semble pourtant vivant. C'est la posture et le regard du modèle posé sur le spectateur qui provoque la réaction de celui-ci. Je reprends le terme

²⁸⁷ Dans le chapitre VII, *De l'antithéâtralité*, il est entendu que Fried se réfère à la peinture du XVIII^e siècle à la fin du XIX^e siècle et qu'ici aussi ses réflexions seront appliquées anachroniquement au portrait du XVI^e siècle.

²⁸⁸ Michael Fried, *op. cit.*, « De l'antithéâtralité », p. 142.

« absorbement » de Fried en le pervertissant. C'est le regard du modèle dans le tableau qui *absorbe* celui du spectateur et qui le maintient en relation avec l'œuvre. C'est par le regard peint que le peintre arrive en fait à capter l'attention du regardant. C'est donc par un effet tout à fait contraire à ce que suggère Fried que le portrait de trois-quarts dos parvient à ses fins. Harry Berger Jr est du même avis et écrit : « La présence de l'observateur, loin d'être neutralisée, est fondamentale pour cette fiction : le modèle s'offre prioritairement comme un objet d'attention, comme un objet récompensant l'attention, et à cet égard la pose est théâtrale »²⁸⁹. Si Berger reconnaît l'aspect théâtral du portrait, il considère également la présence « active » du spectateur comme un élément essentiel du rapport au tableau. Berger, qui ne partage pas les vues de Fried, poursuit :

Le but des signifiants d'absorption dans le propos de Fried est de neutraliser la position du spectateur empirique afin de constituer « un nouveau type de spectateur », une position d'observateur fondée sur la conviction de son « absence de la scène de la représentation ». Les signifiants de l'objectivité dans le portrait moderne [*early modern*] produisent un effet différent : ils servent à faire du visage l'index d'une valeur exemplaire, l'incarnation transparente des « idéaux de la vertu publique » se présentant à l'observateur comme objet d'admiration, de vénération et d'édification. Comme le font les statues classiques et des masques ancestraux, le portrait exemplaire ne veut pas neutraliser l'observateur. Au contraire, il représente une figure qui s'offre au regard du spectateur mais refuse de retourner la faveur²⁹⁰.

²⁸⁹ Harry Berger Jr, *op. cit.*, pp. 183-184. (ma traduction) « The presence of the observer, far from being neutralized, is fundamental to this fiction : the sitter preemptively offers herself or himself as an object of attention, indeed, an object rewarding attention, and in this respect the pose is theatrical ».

²⁹⁰ Harry Berger Jr, *op. cit.*, p. 184. (ma traduction) « The aim of the signifiers of absorption in Fried's account is to neutralize the position of empirical beholder in order to constitute « a new sort of beholder », an observer position founded on the conviction of its « absence from the scene of representation ». The signifiers of objectivity in early modern portraiture produce a different effect : they serve to make the face the index of exemplary value, the transparent embodiment of « ideals of public virtue » presenting itself for the observer's admiration, veneration, and edification. Since it does the work of classical statues, and ancestral masks, the exemplary portrait doesn't want to neutralize the observer. On the contrary, it represents a figure that presents itself to be looked at but refuses to return the favor ».

Cependant, une distinction doit être apportée entre le portrait dont parle Berger et le portrait de trois-quarts dos puisque celui-ci²⁹¹ *retourne* le regard qui lui est adressé. Ainsi, il semblerait que la théâtralité (que rejette Fried), loin de rendre l'œuvre inopérante, est ce qui fait vivre l'œuvre et la rend éternelle. Le spectateur, placé devant les portraits de trois-quarts dos de Titien, Raphaël ou Andrea, malgré les siècles qui le séparent du tableau, vit un face à face. Il entre en contact, en relation, avec le personnage. Dans les trois portraits de mon étude, le modèle est soustrait de son état d'*absorbement*, se retourne vers le spectateur et lui adresse un regard. Il s'agit donc d'un regard inclusif qui se prolonge à travers le regard du spectateur.

3.2.3. Goffman et la façade de l'acteur.

Le rôle du personnage dans le tableau a une fonction cruciale dans les portraits étudiés par le rapport qu'il instaure avec le spectateur. Ce rapport complexe ressemble en quelque sorte aux rapports interpersonnels. J'emprunterai certaines des idées du sociologue Erving Goffman qui utilise la métaphore de l'acteur en représentation pour parler des rapports sociaux. Je me réfère principalement à son ouvrage *La mise en scène de la vie quotidienne*²⁹². Il m'apparaît que l'analyse qu'il propose des rapports interpersonnels peut être adaptée à l'analyse picturale du portrait et son rapport au spectateur. Dans ses écrits, Goffman utilise le terme *façade* pour parler de l'apparence d'une personne :

On peut parler de « façade personnelle » pour désigner les éléments qui, confondus avec la personne de l'acteur lui-même, le suivent partout où il va. On peut y inclure : les signes distinctifs de la fonction

²⁹¹ À la différence du portrait de trois-quarts qui ne pose pas le regard sur le spectateur mais plutôt à sa gauche ou à sa droite. Voir Harry Berger Jr, *op. cit.*, p. 184.

²⁹² Je reconnais que les écrits de Goffman, qui datent de 1973, sont parfois teintés de sexisme ou de racisme. Tout en étant consciente de ces dérapages, j'utiliserai malgré tout certaines de ses observations (non racistes et non sexistes) qui me semblent pertinentes pour mon analyse.

ou du grade ; le vêtement ; le sexe ; l'âge et les caractéristiques raciales ; la taille et la physionomie ; l'attitude ; la façon de parler ; les mimiques ; les comportements gestuels ; et autres éléments semblables. Certains de ces supports de communication, par exemple les caractéristiques raciales, sont relativement stables et ne varient pas d'une situation à une autre, alors que d'autres, comme la mimique, sont relativement mobiles et peuvent se modifier d'un moment à l'autre au cours d'une même représentation²⁹³.

Goffman distingue ensuite l'*apparence* de la *manière* qui sont les deux composantes de la *façade* personnelle. L'*apparence* permet de révéler le statut social de l'individu (que Goffman appelle l'*acteur*). L'*apparence* dévoile le rite qui est en train de se produire (activité sociale officielle, travail, divertissement, célébration). La *manière* désigne le rôle que joue l'individu dans cette situation.

Par exemple, des manières arrogantes ou agressives peuvent donner l'impression que l'acteur a l'intention de prendre l'initiative dans l'interaction et d'en diriger le déroulement, alors que des manières humbles suggèrent que l'acteur est disposé à s'effacer derrière ses partenaires, ou du moins qu'on peut l'amener à jouer ce rôle²⁹⁴.

Les observations de Goffman semblent rédigées comme si elles étaient destinées à codifier et à analyser les trois portraits à l'étude puisque ce sont les *manières* des personnages qui dictent la lecture de chacun des portraits. Goffman explique également qu'il existe une *façade sociale* qui correspond aux caractéristiques générales qu'on attend d'un individu. Ainsi, « différents rôles peuvent aussi utiliser la même façade »²⁹⁵. C'est ce qui se produit dans le cas des trois portraits étudiés. Si l'*apparence* des trois personnages, comme on l'a vu, est similaire (âge, vêtements, origine), leur rôle et leur *manière* proposent une lecture différente dans les trois cas. Bien que la pose de trois-quarts dos soit adoptée par les modèles de Raphaël et

²⁹³ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, v.1. La présentation de soi*, Paris : Minuit, 1973, pp. 30-31.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 31.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 33.

d'Andrea (et dans une moindre mesure par le modèle de Titien), la *manière* dévoilée par leur visage donne à percevoir soit un personnage/acteur mélancolique (Raphaël), un personnage/acteur anxieux (Andrea) soit encore un personnage/acteur en contrôle de la situation (Titien). Goffman observe qu'habituellement il y a congruence entre l'*apparence* et la *manière* de l'*acteur* mais que ce n'est pas toujours le cas. Il est vrai que la façon dont est vêtu Bindo Altoviti, dans le portrait qu'en fait Raphaël, ne semble pas représentative de l'habit approprié pour un banquier. On s'attendrait à une *apparence* plus « sérieuse » d'un homme qui occupe une telle position sociale (si, bien entendu, le personnage est représenté dans l'exercice de ses fonctions officielles). Mais de le vêtir ainsi, de façon plutôt romanesque (chemise ressortant de l'encolure et boucles blondes sur les épaules), présente un aspect qui sert bien le message désiré : un homme amoureux. Ici, donc, l'*apparence* et la *manière* sont congruentes. Dans le cas du portrait de Titien, le costume opulent de Gerolamo Barbarigo, qui dévoile la richesse de sa condition, cadre tout à fait avec sa *manière*, l'attitude faciale déterminée du modèle. Quant au *cartolaio* d'Andrea, les vêtements d'artisan sont en phase avec la position sociale et l'*apparence* qu'on attend d'un tel corps de métier. De plus, la modestie de son attitude est révélée par sa *manière* alors qu'il observe, avec un regard dénué d'arrogance, le spectateur. Il pourrait en outre être suggéré que le modèle d'Andrea ne soit en fait que le représentant d'une classe sociale reprenant la *façade sociale* de l'artisan. Il ne s'agirait alors pas d'un portrait ayant pour but de révéler la personnalité d'un homme en particulier. Le modèle (qu'il soit Di Matteo ou un autre) aurait ici une fonction purement générique. Le modèle a pris les habits, le « masque » de l'artisan. Hénin remarque que :

L'exemple du portrait met en évidence le double plaisir suscité par la représentation : un plaisir d'ordre cognitif, fondé sur la reconnaissance de l'objet représenté, quand le spectateur est face au portrait d'un homme connu ; mais si le portrait représente un inconnu, le spectateur

éprouve un plaisir proprement esthétique, puisqu'il n'a à admirer que le talent du peintre²⁹⁶.

Si on considère le portrait réalisé par Andrea comme le portrait d'un inconnu (qui aurait pour fonction de représenter un artisan), il pourrait alors s'agir d'un jeu stylistique où l'artiste pousse ses recherches picturales en accentuant la torsion du corps du modèle. Portant le « masque » de l'artisan, le modèle joue, pour nous, une scène. Masque, jeu et scène nous entraînent nécessairement, encore une fois, vers l'idée du théâtre. D'autant plus que le trois-quarts dos, de par sa posture même, propose un geste dramatique par le mouvement qu'il suggère (comme si le modèle/acteur se retournait soudainement vers le public). C'est d'ailleurs la seule posture (si on la compare au portrait de profil, frontal et de trois-quarts) qui imprime une rotation dans l'espace de représentation. En ceci, c'est bien une posture théâtrale. De plus, au sujet du personnage seul en scène dans le portrait individuel, Hénin précise que :

La rareté des personnages confère à la représentation sa tonalité tragique : pour parler comme Alberti, la solitude porte majesté et dignité. [Celui-ci] formulait l'exigence de « solitude » en réaction à une pratique et une esthétique contemporaine assimilant la majesté à la multitude²⁹⁷.

Puisque le personnage est seul en scène dans le portrait individuel, alors le portrait de trois-quarts dos, analysé selon une approche théâtrale, pourrait être interprété comme un monologue. Le personnage, mis en scène dans un tel portrait, se retourne vers le spectateur pour entrer en contact avec lui. Hénin explique que « le monologue jette un pont entre l'espace de la fiction et l'espace réel »²⁹⁸. C'est ce qui fait la singularité du trois-quarts dos face aux autres postures, en rendant possible ce contact entre l'espace intérieur de représentation (le portrait-tableau) et l'espace extérieur (l'espace du

²⁹⁶ Emmanuelle Hénin, *op.cit.*, p. 64.

²⁹⁷ Emmanuelle Hénin, *op.cit.*, p. 380.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 255.

spectateur). Patrice Pavis indique que le théâtre est un « lieu où, pour en jouir, le spectateur doit se projeter. Dès lors, comme par osmose, le théâtre devient l'espace intérieur »²⁹⁹. Alors, si on considère que le portrait de trois-quarts dos invite aussi le spectateur à pénétrer dans la fiction qu'il propose, ce portrait devient également l'espace intérieur du spectateur.

3.2.4. Trois approches théâtrales du XX^e siècle et leur application sur le trois-quarts dos.

Je proposerai maintenant un regard transhistorique sur le portrait en évoquant trois théories théâtrales fondamentales du XX^e siècle qui me semblent mettre en lumière la spécificité des trois portraits étudiés et du trois-quarts dos³⁰⁰.

J'évoquerai d'abord la « surmarionnette » d'Edward Gordon Craig (1872-1966). Dans l'approche de Craig, « l'acteur [devient] « une surmarionnette » intégrée comme une sorte d'élément mobile du décor »³⁰¹. L'acteur a exercé son corps de telle manière qu'il peut en jouer comme d'un instrument. Il est malléable et s'articule comme une marionnette selon les indications du metteur en scène. C'est un jeu purement plastique (qui se trouve à l'opposé du jeu réaliste) où le metteur en scène est considéré comme le véritable artiste, puisque l'acteur-marionnette est entièrement à son service.

²⁹⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, « Espace intérieur (l'autre scène) », Paris : Sociales, 1980, p. 154.

³⁰⁰ Il aurait été formidable de pouvoir associer l'émergence du portrait de trois-quarts dos à une tradition théâtrale comme la *commedia dell'arte* mais la première troupe d'acteurs de métier, la « Compagnie Fraternelle » de Padoue, n'apparaît en Italie qu'en 1545. Conséquemment, ce n'est que lors des années subséquentes que les troupes de comédiens de *commedia dell'arte* verront le jour. Voir : Philippe Van Tieghem, *Histoire du théâtre italien*, Paris : Presses Universitaires de France, 1965, p. 30.

³⁰¹ Bernard Sallé, *Histoire du théâtre*, Paris : Librairie théâtrale, 1990, p. 217.

La deuxième approche théâtrale est appelée la « méthode ». Elle a été développée par Constantin Stanislavski (1865-1938), le cofondateur le *MKhAT* (le Théâtre d'art de Moscou). Stanislavski qui connaissait la théorie de la « surmarionnette » de Craig, propose une approche diamétralement opposée :

Dans son essence, la « méthode » passe par l'action du conscient sur le subconscient, par l'introspection, l'analyse, et la recherche d'émotions vécues – ou reconstituées – pour « nourrir » l'inconscient afin de le préparer à des réactions spontanées dans la direction précise d'un rôle que l'on cherche à forger de l'intérieur, et non de l'extérieur. Ainsi, lentement, l'acteur compose en lui-même un personnage qu'il tente d'enrichir d'un maximum de détails, même s'ils n'ont rien à voir avec la pièce. Au bout du compte, c'est le personnage qui finit par s'exprimer réellement sur la scène, alors que le comédien met « en vacance » sa propre personnalité.

La différence majeure entre ces deux approches se trouve donc au niveau d'une technique purement externe (Craig) et une technique qui trouve sa source à l'intérieur même de l'acteur (Stanislavski). De plus, dans la « méthode » de Stanislavski, l'acteur est mis au premier plan, puisque c'est par la profondeur d'une recherche intérieure, axée sur ses propres souvenirs, qu'il réussit à jouer son personnage avec virtuosité.

La troisième approche est dite de la « distanciation » (*Verfremdungseffekt*). Elle est proposée par Bertolt Brecht (1898-1956) qui développe la théorie du « théâtre épique » de Piscator. Il s'agit fondamentalement d'un théâtre social engagé qui dénonce les conditions abusives de la société. Dans le théâtre brechtien, le « jeu du comédien [tente] de démontrer et d'entraîner la conviction plutôt que de plaire et de séduire »³⁰². Le but du théâtre brechtien est d'éveiller le spectateur par une prise de conscience et de le conduire à agir. L'acteur brechtien utilise la technique de la « distanciation », ce qui veut dire que :

³⁰² Bernard Sallé, *op. cit.*, p. 238.

Par son jeu, l'acteur n'incarne pas son personnage : il le montre en le tenant à distance. [...] Chez Brecht, la distanciation n'est pas seulement un acte esthétique, mais politique : l'effet d'étrangeté ne s'attache pas à une perception nouvelle ou à un effet comique, mais à une désaliénation idéologique (*Verfremdung* renvoie à *Entfremdung*, aliénation sociale)³⁰³.

En observant les trois portraits, à travers les catégories que ces trois approches théâtrales proposent, il est possible d'en faire ressortir différents aspects et de les classer. Quelle(s) composante(s) du portrait le rend plastique, psychologique ou social?

Considérons premièrement la posture dans le portrait de trois-quarts dos, posture où le modèle effectue une torsion anti-anatomique qui nécessite une certaine plasticité du corps. Dans ce portrait, le modèle, tel une « surmarionnette », affiche une posture qui exige une importante flexibilité. La pose est impossible à tenir. Elle est une construction orchestrée par le peintre qui joue le rôle du metteur en scène et qui positionne son modèle selon son désir. C'est le cas des portraits de Raphaël et d'Andrea. Ceci est d'autant plus valable que le portrait d'Andrea présente un *contrapposto* accentué. Cette posture ne peut qu'avoir été déterminée par le peintre qui dicte la mise en scène du tableau³⁰⁴. Le tableau est ici entièrement orchestré par le peintre qui emploie le modèle selon le but à atteindre. Et en ce sens, le portrait de trois-quarts dos, par la plasticité qu'il implique, présente des similitudes avec le modèle proposé par Craig qui fait du modèle un instrument entre les mains du peintre.

Considérons maintenant l'aspect psychologique du portrait de trois-quarts dos. Dans un tel portrait, l'instant capté (le modèle se retournant vers le spectateur) est empreint d'un naturel qui fait croire au spectateur que le moment est réel. Le quatrième mur est

³⁰³ Patrice Pavis, *op. cit.*, « Distanciation », p. 126.

³⁰⁴ Puisqu'il semble évident qu'un modèle se positionne instinctivement de face ou de trois-quarts face devant le peintre.

abattu et le spectateur a accès à une scène ayant (eu) lieu à l'instant-même (où le peintre l'a vu). Le spectateur a l'impression de pénétrer dans l'intimité d'une scène qui se déroule sous ses yeux. De plus, le regard (des trois modèles) orienté vers le spectateur permet à celui-ci d'accéder à l'univers psychologique du personnage. Dans les tableaux de Raphaël et d'Andrea, l'impression que le modèle dévoile un pan de son âme à travers son regard rappelle la « méthode » de Stanislavski. Chaque modèle semble puiser dans ses souvenirs (le cas semble flagrant avec le tableau de Raphaël) ou du moins réagir avec émotion à la situation et offre au spectateur un regard sur son monde intérieur.

Finalement, considérons l'aspect social des portraits. Tout d'abord le portrait, par la nature même de l'objet (inanimé et accroché au mur), exalte « l'idée de la distanciation brechtienne qui fait du spectacle [et donc ici du portrait] un continuel rappel de son statut fictif »³⁰⁵. De plus, bien que les vêtements des trois modèles soient similaires, ils représentent chacun un type particulier : le riche bourgeois pour le modèle de Titien, l'amant romanesque pour Raphaël et l'artisan, le travailleur, pour le tableau d'Andrea. Ainsi, chaque portrait est codifié et présente un aspect social du personnage. Le portrait du *cartolaio* d'Andrea est probablement le plus brechtien des trois, puisqu'il représente un travailleur dans l'exercice de son métier (et probablement dans son atelier d'artisan). J'ajouterais que le regard craintif du modèle accentue l'impression qu'il se méfie du spectateur, le tient à distance, puisque le spectateur ne peut être (alors) qu'un personnage d'une classe sociale supérieure à la sienne. En outre, le monogramme d'Andrea, inscrit à l'arrière-plan du portrait, bien en vue, à la gauche du visage du modèle, dénonce l'artifice de l'illusion en montrant au spectateur que ce qu'il regarde n'est pas la réalité. Il en va de même pour le parapet dans le tableau de Titien qui met le spectateur à distance et qui dévoile le côté fabriqué de la représentation, doublement dénoncée par l'inscription sur le muret. Cependant, le portrait d'Andrea est peut-être

³⁰⁵ Emmanuelle Hénin, *op. cit.*, p. 258.

finalement beaucoup moins brechtien que celui de Titien puisque le *gestus* brechtien codifie les gestes des acteurs en supprimant toute émotivité. Il présente « un corps apprivoisé et obéissant, socialement acceptable, c'est-à-dire soumis à la lutte des classes et non plus au conflit des instincts [...], il livre un corps pacifié, voire réprimé, tenu en laisse par un esprit ordonné »³⁰⁶. Car « la théorie du *gestus* est abordable et manipulable de l'extérieur, alors que celle du « geste psychologique » [...est conçue et éprouvée] de l'intérieur par [son] utilisateur »³⁰⁷. Le modèle de Titien présente en effet ce corps policé, déterminé à ne pas basculer dans l'affect.

Il faudrait donc déterminer si la position de trois-quarts dos est une manipulation extérieure du corps du modèle ou si elle résulte d'un état psychologique. Pavis reconnaît que :

Cette dérive du *gestus* de l'intérieur vers l'extérieur, son élargissement à tout l'événement théâtral, son transfert du corps de l'acteur vers la conscience du spectateur ne sont pas sans danger pour l'acteur, réduit parfois à un support superficiel et provisoire, et pour le spectateur, qui perd vite contact avec la dimension pulsionnelle et inconsciente du sujet désirant. Paradoxalement, le *gestus* risque de refouler le corps, comme si le dessin précis d'une gestuelle interhumaine refoulait le dessein caché du corps, sa volonté involontaire de signifier, de se transmettre au corps-esprit du spectateur³⁰⁸.

Cette dernière remarque réitère l'importance de considérer la question à savoir si la posture est issue de l'intérieur ou si elle est construite de l'extérieur. Elle remet aussi en question la viabilité d'une approche brechtienne autant au théâtre (le spectateur ne se sentant pas en osmose avec l'acteur perd parfois intérêt à la représentation) qu'en

³⁰⁶ Patrice Pavis « Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine. » *L'Annuaire théâtral* 25, 1999, p. 99. En ligne. <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1999-n25-annuaire3671/041380ar.pdf> Consulté le 2 juin 2017.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 98.

³⁰⁸ *Ibid.*

peinture. Elle est peut-être en fait plus proche de l'approche préconisée par Fried puisqu'elle rejette l'attachement psychologique acteur-modèle/spectateur.

Néanmoins, considérant ces trois approches et leur possible application au portrait, il m'apparaît que le trois-quarts dos présente des points en commun à divers degrés avec les trois théories théâtrales mentionnées. Ainsi, le trois-quarts dos semble avoir plus de similitudes avec la plasticité de la « surmarionnette » de Craig ; démontrer un aspect psychologique du modèle, par le mouvement et le regard, qui le rapproche de la « méthode » et, à un moindre niveau, représenter un aspect social et une mise à distance qui le rend brechtien.

Ces trois théories sont en fait comme trois masques qui peuvent être portés par le modèle selon le point de vue adopté. Discuter de l'aspect théâtral du portrait nous mène inévitablement à aborder la question du masque. Puisque, qui dit théâtre, surtout à la Renaissance, dit inévitablement masque.

3.2.5. Le masque

*Sua cuique persona*³⁰⁹.

Prenons d'abord le masque dans son sens propre. On peut considérer le masque comme rattaché à la pratique du carnaval et constituant un élément typique de la culture sociale vénitienne. Le carnaval de Venise serait apparu à la fin du XI^e siècle, comme en témoignent les premières mentions dans les lois et les chroniques de 1094. Il devient, au XV^e siècle, un événement clé d'un rituel qui a pour but la célébration des succès politiques et économiques de Venise³¹⁰. D'abord apparu dans les fêtes vénitiennes au

³⁰⁹ « À chacun son masque ». Inscription latine inscrite sur un portrait conservé aux Offices de Florence. Voir Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 174.

³¹⁰ Gilles Bertrand, *Histoire du carnaval de Venise, XI^e-XXI^e siècle*, Paris : Pygmalion, 2013, p. 9.

XIII^e siècle, le port du masque devient si répandu au début du XV^e siècle qu'on voit la création du métier de fabricants de masques, ou *mascareri*³¹¹. Peu à peu, le masque n'est plus seulement associé au carnaval.

L'encouragement à porter le masque en temps de carnaval et au-delà entraînait en relation avec les lois sur le luxe, ou « lois somptuaires », mises en place au début de l'époque moderne. Ces lois sur le luxe traduisaient la réalité du faste en même temps que le souci d'endiguer le débordement des plaisirs privés dans l'espace public. Depuis le début du XVI^e siècle (1514), elles astreignaient les hommes à se vêtir d'une toge pesante et interdisaient aux femmes de la noblesse de porter des étoffes riches et d'avoir des galons d'or et d'argent sur leur livrée. Il s'agissait de limiter l'usage des perles, des diamants et des étoffes précieuses dont les courtisanes faisaient grand étalage au XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle. [Ces lois étaient] conçues comme un moyen de contrôler les comportements [et] de limiter la démonstration de luxe [...] ³¹².

Ce rejet du faste pourrait expliquer le large manteau du vénitien Barbarigo et la sobriété de son apparence. Au sujet du masque dans la société vénitienne, l'anonymat provoqué par le port de cet accessoire devenait un élément du quotidien, entraînant plusieurs conséquences. Des décrets tentaient d'ailleurs d'endiguer certains effets nocifs de cette pratique. Ainsi à la Renaissance, des lois visaient à interdire de se promener masqué dans la ville la nuit³¹³ ou aux hommes de se déguiser en femme (travestissement dit « à la Ferraraise ») pour pénétrer dans les monastères féminins³¹⁴. Nouveau visage, le masque est ainsi tout naturellement associé à la représentation mais également à la dissimulation et à la façade.

³¹¹ *Ibid.*, p. 33.

³¹² *Ibid.*, pp. 132-133.

³¹³ *Ibid.*, p. 33.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

Le concept de *façade* (introduit par Goffman) interroge l'extériorité du personnage, son apparence, et est intrinsèquement lié à l'idée de masque. Le sociologue Robert E. Park remarque que :

Ce n'est probablement pas par un pur hasard historique que le mot *personne*, dans son sens premier, signifie un masque. C'est plutôt la reconnaissance du fait que tout le monde, toujours et partout, joue un rôle, plus ou moins consciemment. [...] C'est dans ces rôles que nous nous connaissons les uns les autres, et que nous nous connaissons nous-mêmes.

En un sens, et pour autant qu'il représente l'idée que nous nous faisons de nous-mêmes – le rôle que nous nous efforçons d'assumer –, ce masque est notre vrai moi, le moi que nous voudrions être. À la longue, l'idée que nous avons de notre rôle devient une seconde nature et une partie intégrante de notre personnalité. Nous venons au monde comme individus, nous assumons un personnage, et nous devenons des personnes³¹⁵.

Park touche ici à un aspect essentiel de mon propos. Est-ce l'intérieur qui influence l'extérieur ou l'extérieur qui transforme l'intérieur ? Est-ce le modèle qui se révèle à travers sa posture ou est-ce la posture qui modifie notre perception du sujet ?

Selon Park, le masque, puisqu'il représente qui nous voulons devenir, serait l'illustration de notre véritable personnalité. Le masque porté finirait donc par engendrer une personnalité qui se substituerait au caractère de l'individu. Selon cette théorie, c'est l'extérieur qui affecterait l'intérieur.

Le masque est un thème souvent repris par les auteurs, et ce, depuis l'Antiquité. Hans Belting révèle que « chez Cicéron déjà, le terme [pouvait] signifier aussi bien le masque que le visage »³¹⁶. Cette conception d'une existence vécue sous le masque revient également dans un prêche de Savonarole :

³¹⁵ Robert Ezra Park, *Race and Culture*, Glencoe, Ill., The Free Press, 1950, p. 249-250. Cité par Erving Goffman, *op. cit.*, p. 27.

³¹⁶ Hans Belting, *op. cit.*, p. 174.

Savez-vous ce que c'est que mourir ? C'est comme quand on est sous le masque. Ici-bas, nous sommes, pour ainsi dire, masqués, et l'on ne peut distinguer celui qui est honnête ou scélérat aux yeux de Dieu. Les serviteurs de Dieu sont sous le masque dans cette vie, et quelquefois on ne peut les reconnaître ; mais quand ils seront là-haut, ils auront posé le masque et ils seront à la cour du Seigneur comme ses gentilshommes³¹⁷.

Quelle que soit sa valeur, l'homme honnête comme le mécréant porte donc le masque. Dans la société de la Renaissance, dissimuler ses intentions, en jouant sur son apparence, faisait ainsi partie de la vie quotidienne. Patricia Lee Rubin raconte :

À Florence, les apparences étaient trompeuses et jouaient un rôle déterminant. Elles devaient être surveillées et maintenues. Les apparences généraient une compréhension ou créaient volontairement des malentendus perpétués entre et parmi les individus, les familles et les institutions. Les apparences créaient et participaient aux images (le statut, le rang, le rôle ou le caractère) à travers les rituels sacrés et laïques, lors de festivités mais également par le comportement quotidien et constituaient un élément essentiel de l'ordre et de l'honneur de la ville³¹⁸.

Alessandra Strozzi, une italienne du XV^e siècle, en témoigne dans sa correspondance : « Parfois, à Florence, les apparences et les actes ne concordent pas » (*chè alle volte a Firenze si dimostra una e fassi un'altra*)³¹⁹.

³¹⁷ François T. Perrens, *Jérôme Savonarole, sa vie, ses prédications, ses écrits: d'après les documents originaux et avec des pièces justificatives en grande partie inédites*, Volume 1, Paris : Hachette, 1853, p. 140.

³¹⁸ Patricia Lee Rubin, *op.cit.*, p. 4. « appearances were deceptive. They were also instrumental. They had to be watched, to be guarded, and to be maintained. They generated understanding or purposefully perpetuated misunderstandings between and among individuals, families, and institutions. Creating and participating in images –those of status, rank, role, or character –through rituals of sacred and secular ceremony, through festival display, and through everyday comportment was an essential component of both the city's order and its honor ».

³¹⁹ Alessandra Strozzi, *Lettere*, ed. Guasti, no. 26, p. 255 (15 mars 1461), cité par Patricia Lee Rubin, *op. cit.*, p. 4.

Pourtant, bien que le visage puisse être un masque, certains auteurs croyaient pouvoir y déceler la vérité du personnage. Giambattista Della Porta, dans son traité *Physiognomonie humaine* (1586) explique qu'un rapport entre intérieur et extérieur existe et que c'est en observant le front d'un individu qu'on peut accéder à l'intérieur de l'âme puisqu'on y voit « comme dans une glace, ce qu'un homme a dans l'esprit »³²⁰. Mais la sagesse populaire, dans la Florence du XV^e siècle, enseignait que les apparences étaient trompeuses et qu'il fallait « tester ses amis cent fois avant de leur faire confiance »³²¹.

Tout le monde porte donc un masque pour exister dans ce que Kellom Tomlinson nomme, en 1724, le *Theatrum Mundi*; le théâtre du monde, la société où chacun joue un rôle³²². Érasme l'avait déjà observé, lui qui écrivait en 1509 :

Il en va ainsi de la vie. Qu'est-ce autre chose qu'une pièce de théâtre, où chacun, sous le masque, fait son personnage jusqu'à ce que le chorège le renvoie de la scène ? Celui-ci, d'ailleurs, confie au même acteur des rôles fort divers, et tel qui revêtait la pourpre du roi reparait sous les loques de l'esclave³²³.

Si on en croit Érasme, le rôle change selon le costume qui est attribué au personnage. Le portrait de Bindo Altoviti en est d'ailleurs un exemple éloquent, lui qui, de puissant banquier, se transforme par ses vêtements, en amoureux languissant.

Bronwen Wilson remarque que dans l'édition des *Vies* de Vasari, l'auteur commence chaque biographie d'artiste par un portrait, ce qui conduit le public à faire un lien entre

³²⁰ Édouard Pommier, *op. cit.*, p. 248.

³²¹ Patricia Lee Rubin, *op. cit.*, p. 3. « To 'test your friends a hundred times' before trusting them was commonplace wisdom ».

³²² Voir Kellom Tomlinson, *The Art of dancing Explained*, Londres, K. Tomlinson, 1724-35. 159 p. Dance instruction manual (ca. 1490-1920), Library of Congress. En ligne <<http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dohome.html>>. Consulté le 15 octobre 2015.

³²³ Érasme, *Éloge de la folie*, trad. Pierre de Nolhac, Paris : Garnier Flammarion, [1509] 1964, p. 37.

l'apparence et le caractère. Elle en déduit qu'à la Renaissance, l'intériorité d'un personnage était construite à partir de son apparence externe (*from the outside in*)³²⁴. S'il en est ainsi, alors ce sont les habits, l'expression du visage et la posture du sujet qui forgent le caractère du personnage (et qui, par ricochet, le révèlent au spectateur). Le portrait serait alors une construction. Le peintre de talent saurait comment représenter le sujet, comment construire la vraisemblance pour obtenir l'effet espéré. Ceci rejoint la thèse de Berger Jr qui nomme « fiction de la pose », cette illusion qui nous fait croire que ce qui est représenté par le portrait est ce qui a réellement eu lieu entre le modèle et le peintre lors de la production du tableau³²⁵.

Quoiqu'il en soit, le peintre de talent doit avoir un plan précis pour arriver à ses fins. Comme l'enseigne Alberti : « Que personne ne doute que celui-là ne deviendra jamais un bon peintre s'il n'entend parfaitement ce qu'il entreprend quand il peint. Car ton arc est tendu en vain si tu n'as pas de but sur lequel diriger ta flèche »³²⁶. Le portrait de trois-quarts dos est-il donc une habile construction, un mensonge où le peintre utilise des subterfuges pour faire entrer le public dans le jeu de la représentation ? Le peintre est-il plutôt à l'écoute de son modèle et tente-t-il par tous les moyens en sa possession de rendre la véritable personnalité du sujet à travers le portrait, d'accéder à la vérité du sujet ? La réponse se trouve peut-être ailleurs et Goffman, au lieu d'opposer vérité à mensonge, suggère une nouvelle lecture de ce rapport dichotomique (dans les rapports sociaux) qui pourrait s'appliquer à la réception du portrait :

Dans la culture anglo-américaine, il semble que l'on conçoive le comportement d'après deux modèles communément admis : la représentation véritable, sincère, honnête; et la représentation mensongère [...] comme c'est le cas pour le travail des comédiens de théâtre [...]. On a tendance à regarder les représentations véritables

³²⁴ Bronwen Wilson, *op. cit.*, p. 470.

³²⁵ Harry Berger Jr, *op. cit.*, p. 175. « Hence the basic fiction of portraiture is that the image we see reflects and records the way it was produced ».

³²⁶ Léon Battista Alberti, *op.cit.*, p. 127.

comme quelque chose de totalement inintentionnel, qui serait le produit involontaire d'une réponse spontanée de l'acteur à la situation. Quant aux représentations simulées, on tend à les regarder comme un assemblage minutieux d'éléments faux... [...] Ce qu'il faut bien voir ici, c'est qu'une représentation honnête, sincère, sérieuse, est moins solidement reliée au monde réel qu'on pourrait le croire à première vue³²⁷.

Se pourrait-il alors qu'une stratégie théâtrale soit en fait la meilleure des façons de rendre la vérité du personnage? Que de « construire » une fiction soit la plus efficace des façons d'accéder au « vrai »? Mais la fiction ainsi construite doit avoir un spectateur pour exister. Ce qui nous conduit encore une fois, inévitablement, au rapport à l'autre.

3.3. Le trois-quarts dos et la séduction.

La posture de trois-quarts dos possède, comme on l'a vu, un côté ambigu qui lui vient de la position corporelle du modèle; position à la fois ouverte et fermée. Posture particulière qui invite au regard, tout en refusant de se dévoiler, le trois-quarts dos semblerait être l'illustration d'une posture qui vise la séduction. Comme le soulignent Bersani et Dutoit dans leur analyse de deux tableaux de Caravage³²⁸ (et qui pourrait s'appliquer au portrait de trois-quarts dos) :

[...] ces invites ont quelque chose d'ambigu. [...] l'invitation érotique est tempérée par un mouvement de retrait pour se dissimuler quelque peu. [Le personnage] s'exhibe et se dissimule à la fois : si l'arrondi de l'épaule est aguichant, le mouvement du bras tout entier se ferme sur le corps, que l'on peut comprendre ainsi comme se cachant ou se protégeant des avances mêmes qu'il appelle³²⁹.

³²⁷ Erving Goffman, *op. cit.*, pp. 71-72.

³²⁸ Soit *Bacchino malato* et *Jeune garçon avec une corbeille de fruits*.

³²⁹ Léo Bersani, Ulysse Dutoit, *op. cit.*, p. 9.

Ce rapport ambigu, qui crée un rapport de séduction, existe parce que les codes émis par le peintre, à travers le portrait qu'il réalise, sont compris par le spectateur. Comme l'explique la philosophe Monique Canto-Sperber :

La séduction se construit sur une invention de l'individu par lui-même dans l'image qu'il choisit d'endosser afin de susciter un lien avec l'autre [...]. Étant un mode spécifique de communication, la séduction a besoin de passer par un rituel, qui construit à la fois l'acte de parole et l'attitude gestuelle prise dans le sens d'un positionnement particulier du corps. Ces codes doivent être partagés par les deux individus pour pouvoir être perçus, lus et déchiffrés. Ainsi, un rire ou un regard partagé établissent une communication en apparence ludique et spontanée. Mais le fondement de celle-ci relève davantage de la création d'un personnage fictif. Tout dans ce jeu est en réalité construit [...]. Le vêtement, l'intonation de la voix, la posture choisie révèlent la mise en scène d'une stratégie pour plaire. L'individu séducteur est un émetteur [...] auquel le récepteur sera plus ou moins sensible. La séduction doit alors être entendue comme une communication verbale ou non verbale, intentionnelle et consciente³³⁰.

La posture dans le portrait de trois-quarts dos utiliserait donc un rituel dont les codes seraient partagés par le modèle et le spectateur, mais également par le peintre. Celui-ci, à travers la représentation construite du sujet, proposerait une communication non-verbale intentionnelle et consciente entre le modèle et le spectateur.

Mais peut-être s'agit-il aussi d'une communication entre le spectateur et le peintre, à travers le portrait qu'il réalise. Le portrait deviendrait ainsi un dispositif de séduction. Ce dispositif aurait peut-être pour objet non pas le spectateur mais le regard narcissique du peintre sur lui-même puisque, selon les anthropologues Gilles Boetsch et Dorothee Guilhem :

[...] Le rituel de séduction, malgré l'apparente mise en œuvre de techniques gestuelles performatives visant à « posséder l'autre », laisse

³³⁰ Boetsch Gilles, Guilhem Dorothee, (le nom de l'auteur n'apparaît pas dans la référence !) « Rituels de séduction », *Hermès, La Revue*, 3/2005 (n° 43), p. 181. En ligne.URL : <http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-3-page-179.htm>. Consulté le 9 mars 2017.

à penser que le rituel – pris ici en tant qu’auto-représentation scénique et corporelle – prime sur l’action de séduire. Dans la séduction, le rituel mis en œuvre relève à la fois de l’auto-séduction, de la théâtralisation et de la *mimesis* ³³¹.

Reprenant des thèmes déjà évoqués dans les chapitres de ce mémoire, tels que le regard homo-érotique, l’autoreprésentation, la mise en scène et la théâtralisation mais aussi l’effet miroir et la *mimesis*, le portrait de trois-quarts dos pourrait être considéré comme l’illustration d’un rituel visant la séduction.

Par conséquent, le mouvement du trois-quarts dos, qui semble une ouverture vers l’autre, ne serait qu’illusoire et constituerait plutôt un repli sur soi, un retour vers soi – le regard narcissique de l’artiste – puisqu’à travers le portrait, c’est le peintre lui-même qui regarderait l’autre le regarder.

³³¹ *Ibid.*, p. 184.

CONCLUSION

Ce projet de recherche a pris appui sur trois portraits italiens qui présentent le mouvement *di spalla*. Le contexte social et religieux de la Renaissance a servi de point de départ à cette étude mais ce sont des théories contemporaines (histoire de l'art, théâtre, sociologie et anthropologie) qui ont permis de déployer une approche multidisciplinaire et transhistorique. L'objectif de ma recherche consistait à comprendre les conditions d'émergence de la posture de trois-quarts dos, mettre en lumière son importance – puisque c'est une posture négligée en histoire de l'art – et offrir des outils d'interprétation applicables au portrait contemporain.

Au terme de ce projet de recherche, il m'apparaît évident que le *Portrait de Gerolamo Barbarigo* de Titien est à l'origine des portraits que réalisent Raphaël et Andrea del Sarto. Quand Raphaël réalise le portrait de Bindo Altoviti, la posture et les vêtements du modèle suggèrent une connaissance du portrait de Titien. Cependant, Raphaël propose une innovation avec ce portrait individuel en accentuant la posture qui présente alors un *contrapposto* du torse. Andrea del Sarto, dans le *Portrait d'un jeune homme*, utilise, en l'inversant, la posture de Bindo Altoviti. Il emprunte également au modèle de Titien la large manche qui traverse l'espace de représentation vers l'espace du spectateur. Les trois portraits sont donc liés les uns aux autres stylistiquement et formellement. Cette posture sera reprise dans de nombreux portraits au fil des siècles, entre autres, plus d'un siècle et demi plus tard, par Vermeer avec *La Jeune fille à la perle* (1665) (fig.43). Par sa position corporelle, à la fois ouverte et fermée, le sujet se dévoile tout en offrant une résistance au spectateur. La posture de trois-quarts dos, qui apparaît au début du XVI^e siècle en Italie dans le portrait individuel, instaure ainsi un nouveau rapport entre le modèle et le spectateur.

Suite à mes recherches, j'ai cherché à démontrer que le portrait individuel de trois-quarts dos tirait son origine du *Portrait de Gerolamo Barbarigo* réalisé par Titien. Peut-être existe-t-il d'autres portraits (réalisés par d'autres peintres) qui pourraient apporter un éclairage nouveau sur la question. De plus, mon projet de recherche s'est centré sur le portrait italien. Une étude plus large, incluant la peinture flamande, pourrait peut-être entraîner une nouvelle lecture du portrait. De même, l'œuvre d'Il Cariani, évoquée à travers un portrait dans cette étude, mériterait une analyse à cause de l'importance de la posture, du cadre « théâtral » et de la « fenêtre dans la fenêtre » que le peintre utilise fréquemment comme dispositif.

La question de la vérité versus l'aspect théâtral du portrait constituait le point central de ma recherche. L'hypothèse de départ selon laquelle le portrait de trois-quarts dos est une mise en scène qui a pour objectif de révéler la vérité du personnage se trouve confirmée à demi. C'est que le portrait de trois-quarts dos ne semble pas toujours avoir comme but de présenter la vérité, c'est-à-dire l'âme du personnage. En fait, l'objectif principal d'un tel portrait semblerait plutôt d'établir un rapport de séduction entre les protagonistes (modèle, spectateur et peintre). Le portrait de trois-quarts dos est donc avant tout un dispositif théâtral qui vise la séduction.

En fait, c'est une conclusion assez étonnante que de constater que le trois-quarts dos ne révèle pas seulement le modèle. Le trois-quarts dos (par la position particulière du sujet) suggère une identification du peintre à son modèle, par un effet miroir, puisque la posture du modèle est similaire à celle de l'artiste travaillant à son tableau. Dans un deuxième temps, le mouvement de rotation du corps du modèle vers le spectateur les lie l'un à l'autre puisqu'il établit une dynamique entre eux. En effet, le spectateur, qui était en mouvement jusque-là, s'immobilise devant le personnage qui semble aussi s'être immobilisé pour observer le spectateur. De plus, le regard du modèle, vers le spectateur qui le regarde, crée un effet miroir supplémentaire. C'est ainsi que le

spectateur se projette également dans le peintre à travers le portrait. Par conséquent, la posture atypique de trois-quarts dos instaure un rapport triangulaire particulier entre le spectateur, le modèle et le peintre. À la lumière des observations concernant l'impact de la posture sur la réception de l'image par le spectateur, il devient indéniable que la position du corps du modèle – bien que pouvant résulter d'un choix intuitif du peintre – n'est pas un dispositif anodin et a toujours une incidence sur la réception de l'œuvre.

L'application des conclusions de mon étude au portrait contemporain constitue un des objectifs de ma recherche. J'évoquerai quelques exemples qui m'apparaissent pertinents et pourraient constituer le point de départ de recherches subséquentes.

Le cas des tableaux du peintre Karel Funk (Winnipeg, 1971) est indéniablement lié à mon propos sur l'impact de la posture du modèle et les possibles lectures qu'elle offre. Poursuivant la rotation du modèle vers l'arrière-plan du tableau, Funk propose des portraits où le regard du modèle est dissimulé (yeux fermés, regard dirigé vers le sol ou vers l'arrière-plan, visage caché par le vêtement). Funk propose fréquemment des modèles qui présentent une posture de trois-quarts dos mais sans regard et sans mouvement vers le spectateur (fig.44). Le spectateur, devant de tels tableaux, observe ces modèles qui sont méconnaissables et les identifie comme le reflet de l'anonymat produit par la société. Carter Foster, conservateur au Whitney Museum of American Art, dénote d'ailleurs dans les portraits de Funk un moyen d'impliquer le spectateur en tant que voyeur³³². Le spectateur voit sans être vu puisqu'il n'est pas confronté au regard du modèle. Alors que le trois-quarts dos offre une lecture multiple du sujet, le portrait de trois-quarts dos sans regard vers le public se refuse au spectateur. Le modèle se soustrait à toute lecture psychologique sauf celle qui en ferait un personnage à la personnalité évitante. Le portrait de trois-quarts dos sans adresse au spectateur, à

³³² Diane Solway, « Karel Funk », WMagazine, 1^{er} mars 2010, en ligne <https://www.wmagazine.com/story/karel-funk> Consulté le 3 juin 2017.

l'inverse du trois-quarts dos (avec regard vers le spectateur) est une posture qui refuse le rituel de séduction.

Ce rituel est également esquivé avec *Generic Man* (1989) (fig. 45), de l'artiste canadienne Jana Sterbak (Prague, 1955), qui présente le dos et l'arrière de la tête du modèle. Continuant le mouvement de rotation amorcé par les portraits de la Renaissance, le portrait de dos en constitue la phase ultime. Dans le portrait photographique que réalise Sterbak, l'arrière du cou du personnage est tatoué d'un code barre. Ce portrait dénonce l'anonymat et l'individu comme marchandise. Le portrait de dos, à l'opposé des autres postures, refuse l'identification du sujet puisque le visage est caché.

Pourtant, il arrive qu'exceptionnellement il en soit autrement et que l'identification du personnage présenté de dos soit possible. C'est que notre rapport à l'image s'est transformé dans le dernier siècle. Alors qu'à la Renaissance, la gravure constituait le (seul) moyen de diffusion des images, aujourd'hui, la multiplication de l'image de personnages publics, dans les médias et dans l'univers virtuel, est excessive. Ceci a pour effet de permettre la reconnaissance de certains personnages dont l'image circule abondamment. Les personnages publics (politiques, vedettes, sportifs) peuvent alors être identifiés même s'ils sont vus de dos. Ainsi, le portrait de Barak Obama (fig.46), capté par le photographe de la Maison Blanche, est un exemple saisissant de cette prolifération de l'image dans l'espace public. Alors qu'il se trouve (justement) devant un portrait de Rembrandt, Obama est photographié de dos mais reste identifiable pour une majorité de nord-américains. Le portrait de dos, aujourd'hui, acquiert donc un nouveau statut qui marque la notoriété du personnage lorsque celui-ci est identifiable. L'abondance d'images dans l'espace public fait du portrait de dos (presque) l'équivalent du portrait de profil de la Renaissance. Ainsi, le portrait de dos peut devenir effigie.

S'il est ici question de portrait photographique, c'est qu'au XXI^e siècle, il a presque supplanté le portrait peint. Bien que la photographie permette de capter instantanément l'image du modèle, *mimesis* parfaite semble-t-il, là aussi l'angle de présentation du modèle (la posture) devient un facteur déterminant pour la réception de l'image.

La photographie publicitaire, qui requiert un court temps de pose (comparativement au portrait peint), utilise la posture de trois-quarts dos à profusion. Ceci n'est guère surprenant puisque la publicité vise essentiellement la séduction, la convoitise, pour provoquer la consommation d'un produit. Le portrait photographique publicitaire de trois-quarts dos utilise le rituel de séduction et est largement employé pour promouvoir des produits de luxe ou qui veulent être ainsi perçus (parfums, chocolats, bijoux, spa) (fig. 47, 48, 49). Le côté mystérieux de la posture de trois-quarts dos (qui cache et qui révèle) y est abondamment exploité (fig. 50). Bien qu'elle soit aussi présente (mais plus rarement) chez les hommes (fig. 51), la posture de trois-quarts dos est habituellement réservée aux femmes. Elle accentue ainsi un aspect souvent décrié comme sexiste, puisque la femme est alors également perçue comme marchandise et hyper sexualisée, utilisant des stratégies de séduction ambiguës à dessein (fig. 52). Cette hyper sexualisation du modèle est accentuée par la nudité de plusieurs modèles présentant la posture de trois-quarts dos (fig. 53, 54, 55). Une transition s'est ainsi opérée entre les premiers portraits de trois-quarts dos au XVI^e siècle et l'image publicitaire présentant cette posture. Là où les peintres (Raphaël et Andrea) dévoilaient discrètement l'intimité du modèle en montrant à peine sa chemise, le portrait publicitaire expose l'intimité en dénudant le modèle. De plus, le regard du modèle (adressant un regard au spectateur) est toujours ambigu, empreint de vulnérabilité et/ou de mystère (fig. 52). Le corps du modèle est ainsi objectifié et devient un dispositif de séduction visant le consommateur (fig. 56).

En conclusion, il serait conséquent de songer à établir une codification des postures corporelles utilisées dans le portrait. Il faudrait toutefois être conscient des variations

au niveau de la réception de l'image et de l'interprétation en fonction du système culturel dans lequel un tel lexique corporel serait employé.

En terminant, il me semble pertinent de souligner une certaine similarité entre le portrait individuel et la nature morte. L'un et l'autre genres étant issus de compositions plus vastes : le portrait étant, à la source, partie prenante du portrait contextuel et la nature morte étant à l'origine un élément anecdotique ancré dans de plus larges compositions. Je souligne aussi que c'est à l'envers de portraits, dès le XV^e siècle, que les premières natures mortes apparaissent sous forme de vanités liant symboliquement les deux représentations dans une réflexion sur la brièveté de l'existence. La maxime suivante pourrait alors être appliquée aux deux genres (portrait et nature morte), constatant la fugacité de l'existence et la pérennité de l'œuvre d'art : *Vita brevis ars longo* (la vie est courte, l'art perdure).

Si, comme le déclarait Brunelleschi : *Ogni pittore dipinge se* (tout peintre se peint lui-même), il m'apparaît qu'à travers la nature morte, comme à travers le portrait, c'est en fait le peintre qui s'auto-représente. Si le portrait est un mémorial, la nature morte pourrait peut-être être considérée de la même façon. C'est à partir des conclusions de mes recherches et réflexions sur le portrait du XVI^e siècle et son rapport au spectateur que s'amorcera mon projet doctoral (multidisciplinaire et transhistorique) sur la nature morte des XVII^e et XVIII^e siècles et son impact sur la nature morte contemporaine.

ANNEXE A

FIGURES



Figure 1: Hans Holbein le Jeune, *Portrait de Georg Gisze de Danzig*, 1532, huile sur chêne, 86,2 x 97,5cm, Gemäldegalerie, Berlin.

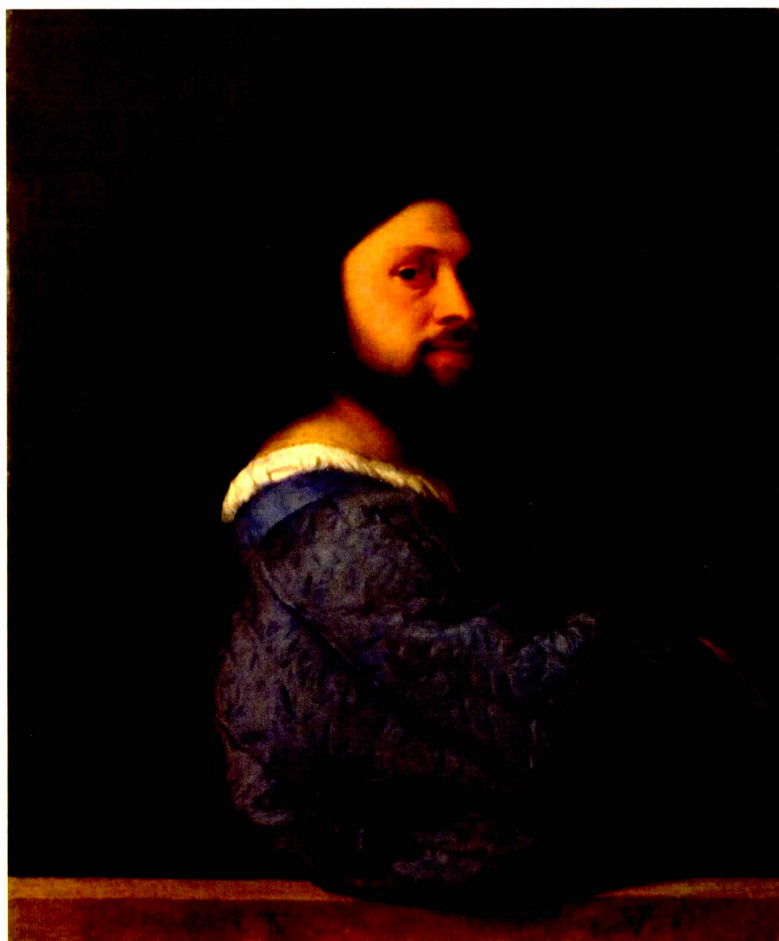


Figure 2 : Titien, *Portrait de Gerolamo Barbarigo*, vers 1510,
81,2 x 66,3cm, huile sur toile,
Inv : NG1944. National Gallery, Londres.

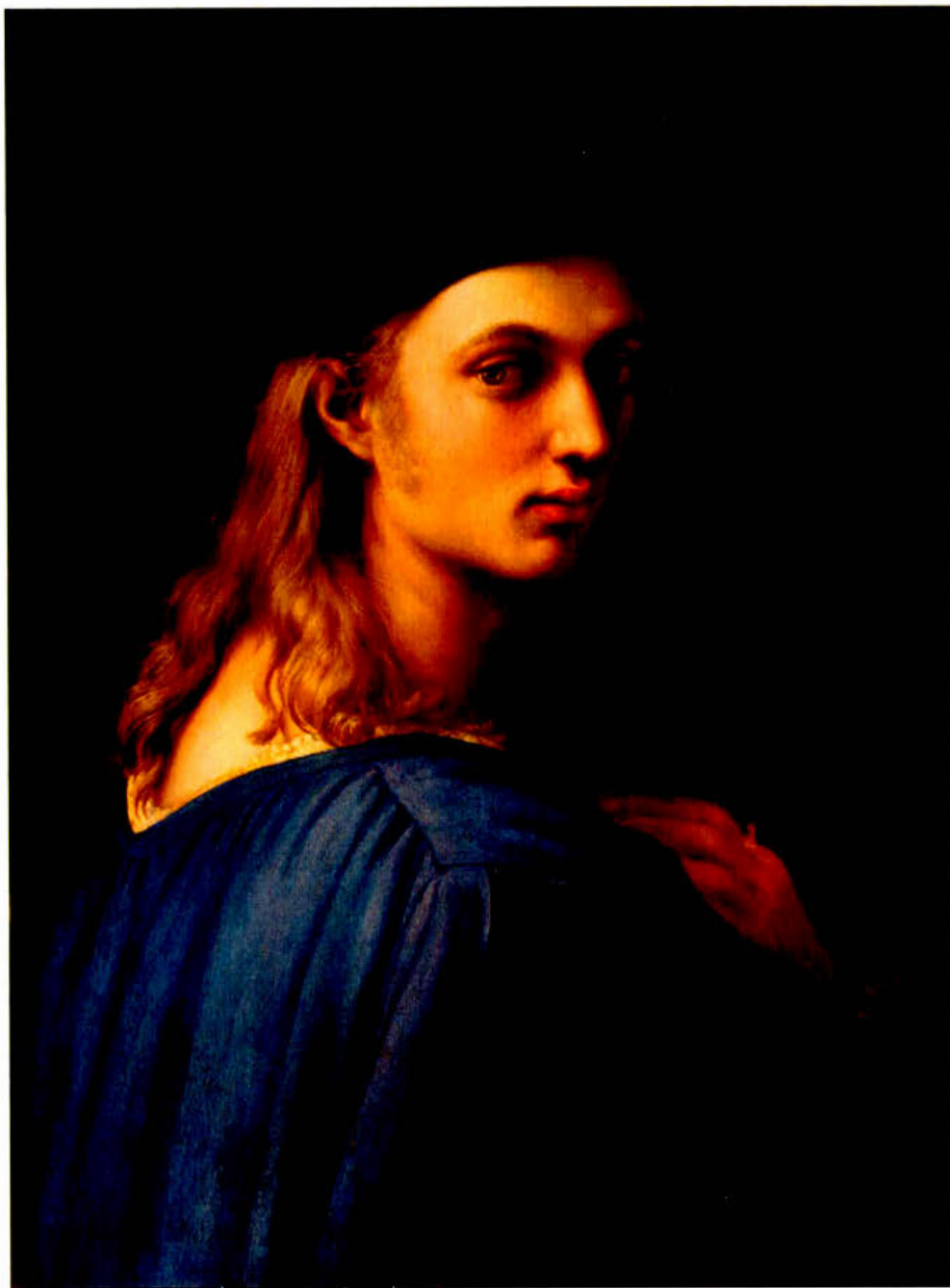


Figure 3 : Raphaël, *Portrait de Bindo Altoviti*, 1515, 59,7 x 43,8 cm,
huile sur panneau, Inv : Samuel H. Kress Coll. 1943.4.33.
National Gallery of Art, Washington



Figure 4 : Andrea del Sarto, *Portrait d'un jeune homme*, vers 1517, huile sur toile de lin, 72 x 57 cm, Inv :NG690, National Gallery, Londres.



Figure 5 : Giotto, *Le Jugement dernier* (détail), 1306, fresque
Cappella Scrovegni (Chapelle Arena), Padoue



Figure 6 : Léonard de Vinci, *Portrait of Ginevra de' Benci*, 1474-78
huile sur bois, 38,8 x 36,7 cm, National Gallery of Art, Washington

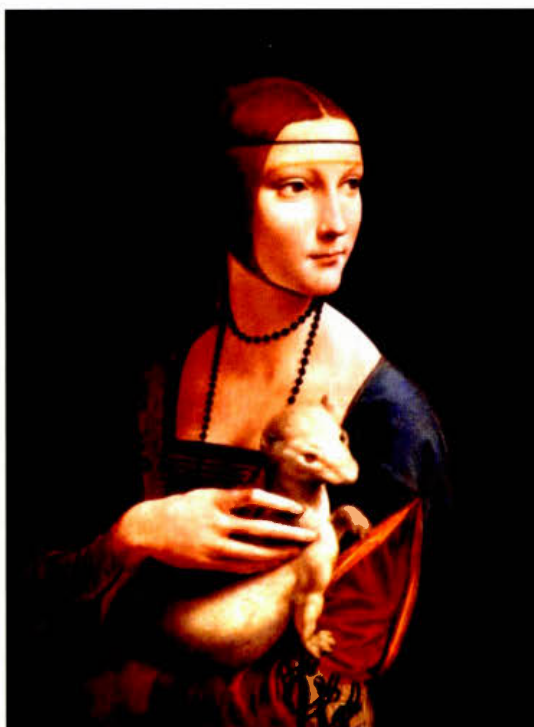


Figure 7 : Léonard de Vinci, *Portrait de Cecilia Gallerani (La Dame à l'hermine)*,
1483-90, huile sur bois, 55 x 40 cm, Czartoryski Museum, Cracovie



Figure 8 : Domenico Di Bartolo, *L'éducation et le mariage des orphelins*, 1442, fresque, h : 450 cm, Pellegrinaio, Spedale di Santa Maria della Scala, Sienne



Figure 9 : Franceschino Zavattari, *Le Cycle de Théodelinde (scène 24)*, 1430-1447, fresque, Tombeau de la Chapelle de la reine Théodelinde, Cathédrale de Monza.



Figure 10 : Fra Filippo Lippi, *La Lippina* ou *Vierge à l'enfant avec deux anges*, c.1465, tempera sur bois, 92x63.5 cm, Spedale degli innocenti, Florence



Figure 11 : Sandro Botticelli, *Vierge à l'enfant avec un ange*, 1465-1467, tempera sur bois, 87x60cm, Spedale degli innocenti, Florence

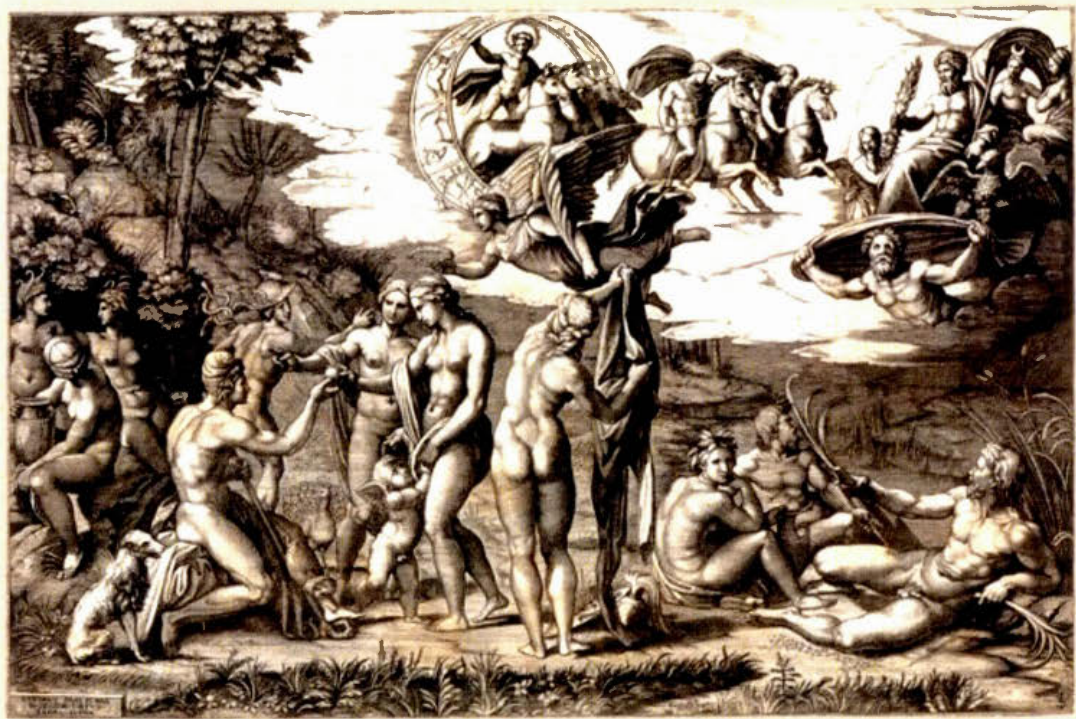


Figure 12 : Marcantonio Raimondi, *Le jugement de Pâris*, d'après un dessin de Raphaël, (1510-1520), gravure, 29,1 x 43,7 cm.

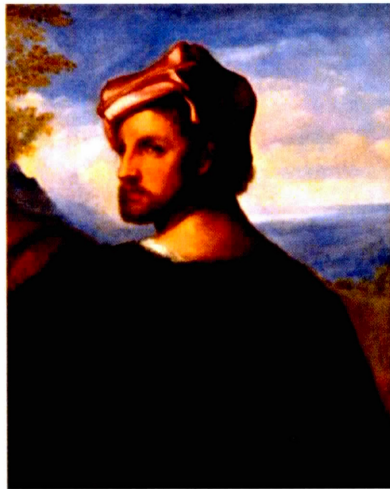


Figure 13 : Titien, *Tête d'homme*, c. 1508-1510,
(Détail, faisait partie du tableau perdu *le Christ et la femme adultère*), huile sur toile,
Glasgow Museums Resource Centre

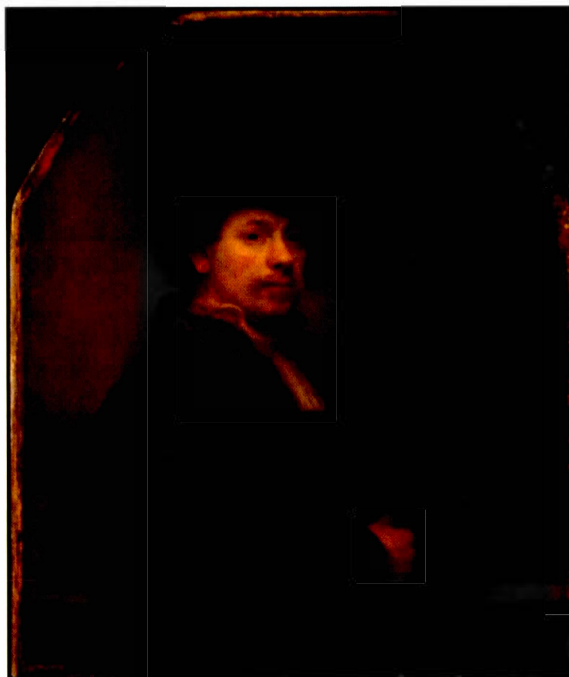


Figure 14 : Rembrandt, *Autoportrait à 34 ans*, 1640, huile sur toile,
102 x 80 cm, National Gallery, Londres



Figure 15 : Masaccio, *Profile of a Man*, 1426-27, tempera sur bois, 41 x 30 cm
Isabella Stewart Gardner Museum, Boston



Figure 16 : Pisanello, *Portrait of Leonello d'Este*, c. 1444
tempera sur bois, 26 x 18 cm, Accademia Carrara, Bergamo



Figure 17 : Léonard de Vinci, *Tête de jeune femme*, c. 1490, pointe d'argent sur papier vert pâle 180 x 165 cm, Musée du Louvre, Paris

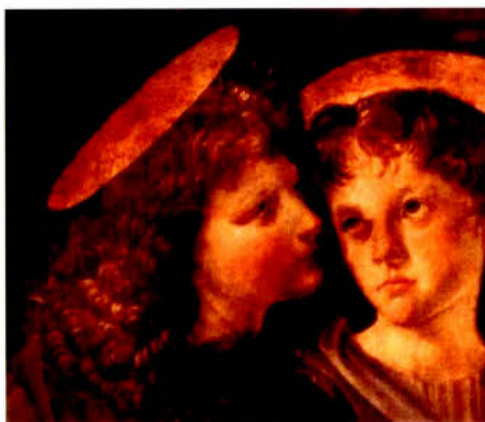


Figure 18: Léonard de Vinci, *Le Baptême du Christ* (détail)
1472-75, huile sur bois, Galerie des Offices, Florence



Figure 19 : Léonard de Vinci, *Études* (recto), c.1470-1480, encre brune sur craie noire sur papier, 16,4 x 13,9 cm
The Armand Hammer Collection, NGA, Washington



Figure 20 : Léonard de Vinci, *Tête de jeune fille*, c. 1483
pointe d'argent et rehauts de blanc sur papier préparé, 181 x 159 mm
Biblioteca Reale, Turin



Figure 21 : Léonard de Vinci, *La Vierge aux rochers* (détail), 1483-1486, huile sur panneau, transposé sur toile, Musée du Louvre, Paris

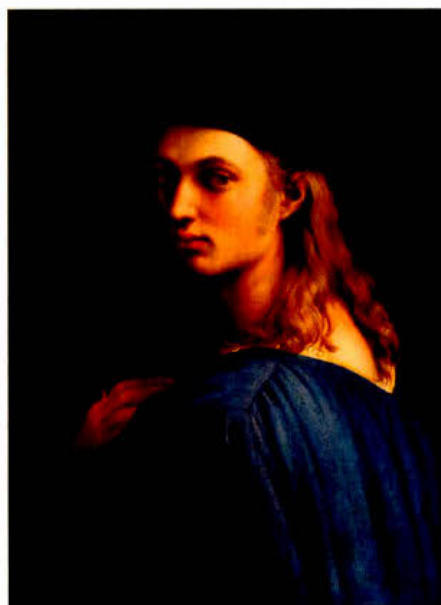


Figure 22 : Dessin de Léonard et *Portrait de Bindo Altoviti* de Raphaël. (Renversement d'image du tableau de Raphaël)



Figure 23 : Raphaël, *Portrait de Maddalena Doni*, 1506, huile sur panneau, 63 x 45 cm, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Florence

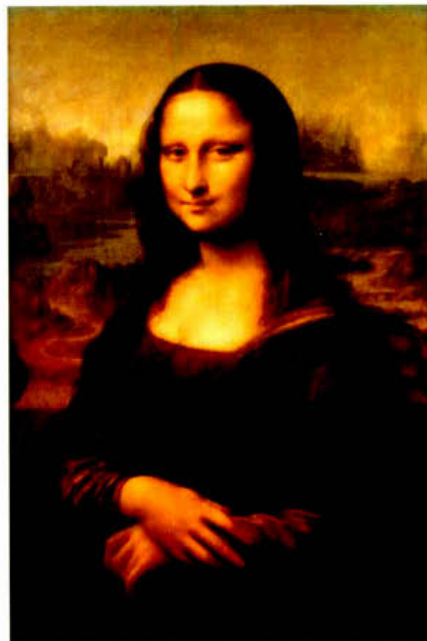


Figure 24 : Léonard de Vinci, *Mona Lisa (La Gioconda)*, c. 1503-5, huile sur panneau, 77 x 53 cm, Musée du Louvre, Paris



Figure 25 : Raphaël, *Femme en buste, de trois quarts*, c. 1504-1507, plume et encre brune, trace de pierre, 22,2 x 15,9cm, Musée du Louvre, Paris



Figure 26 : Sebastiano del Piombo, *Violoniste*, (1515-1518 ?),
Collection Guy de Rothschild, Paris



Figure 27 : Raphaël, *Portrait de Baldassare Castiglione*, (hiver 1514-1515),
huile sur toile, 82 x 67 cm, Musée du Louvre, Paris



Figure 28 : Raphaël, *Autoportrait*, 1506,
huile sur panneau, 45 x 33 cm, Uffizi, Florence



Figure 29 : Andrea del Sarto, *Étude d'un jeune homme*, c. 1517-1518, Uffizi, Florence



Figure 30 : Andrea del Sarto, *Étude d'un jeune homme*, c. 1517-1518, craie rouge sur papier, 18,8 x 11,6 cm, Uffizi, Florence



Figure 31 : Andrea del Sarto, *Étude d'un jeune homme*, c. 1517-1518, craie rouge sur papier, 18,8 x 11,6 cm, Uffizi, Florence



Figure 32 : Andrea del Sarto, *Homme nu, de trois-quarts, de dos, à mi-jambe*, (non daté), pierre noire et sanguine, 0,25 m x 0,16m, inv.232-recto, Musée du Louvre, Paris



Figure 33 : Andrea del Sarto, *Étude pour la tête de Jules César*, 1520-1521(?), craie rouge, 21,5 x 18,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York



Figure 34 : Andrea del Sarto, *Jeune homme debout, tenant un livre*, (non-daté), pierre noire, 0,23m x 0,134m, inv. RF76-recto, Musée du Louvre, Paris



Figure 35 : Il Cariani, Giovanni Busi dit, *Portrait d'un gentilhomme vénitien*,
c.1510-1515, huile sur toile, 76,2 x 63,5 cm
Samuel H. Kress Collection, Washington National Gallery, Washington

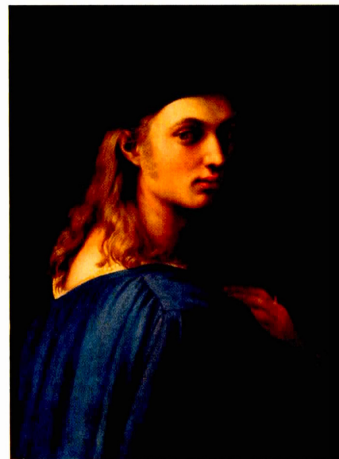


Figure 36 : *Portrait de Gerolamo Barbarigo et Portrait de Bindo Altoviti*

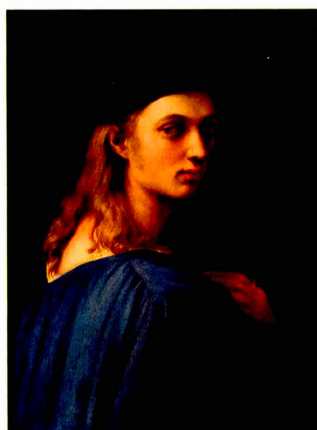


Figure 37 : *Portrait de Bindo Altoviti et Portrait d'un jeune homme*



Figure 38 : *Portrait de Gerolamo Barbarigo* de Titien et *Portrait d'un jeune homme* d'Andrea del Sarto (renversement d'image du tableau d'Andrea del Sarto)



Figure 39 : Masaccio, Tomassi di Giovanni Cassai, dit, *Le tribut de Saint Pierre*, 1424-1427, fresque, 255cm x 598cm, Chapelle Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florence



Figure 40 : Piero di Cosimo, *Giuliano et Francesco Giamberti da Sangallo*, 1482-1485, huile sur panneau, 47,5 cm × 33,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam



Figure 41: Titien, *Allégorie du temps gouverné par la prudence* (vers 1550-1565), huile sur toile, 75,5 x 68,4 cm, National Gallery, Londres.



Figure 42 : Johannes Vermeer, *La jeune fille à la perle*, surnommée *La Joconde du Nord*, 1665, huile sur toile, 44,5 x 39 cm, Musée Mauritshuis, La Haye, Pays-Bas.



Figure 43 : Karel Funk, *Untitled #19*, 2006, acrylique sur panneau, 78,7 x 61,0 cm
Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

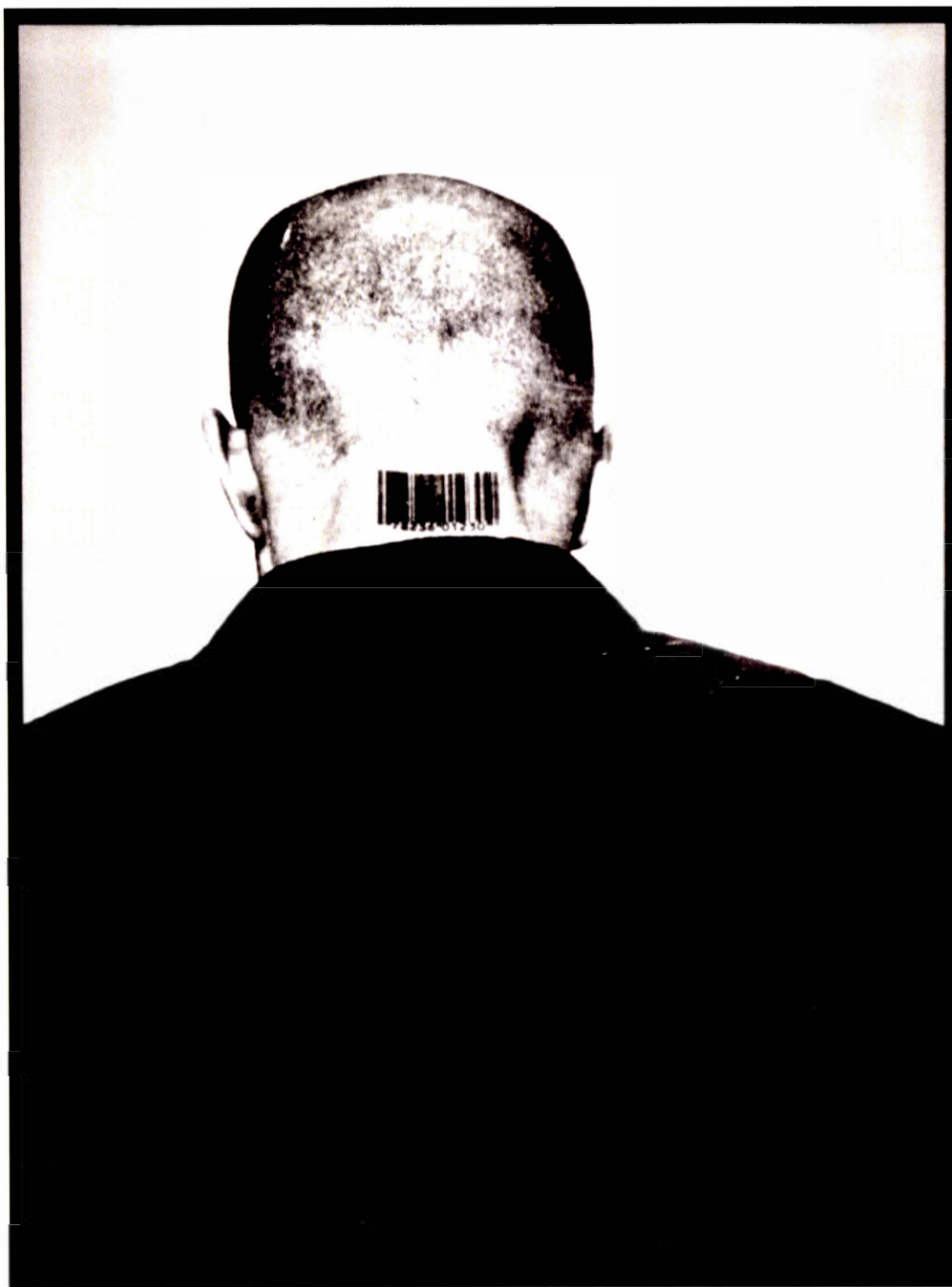


Figure 44 : Jana Sterbak, *Generic Man*, 1989, diapositive d'étalage Duratran et boîtier lumineux, 204,3 x 153,7 x 15,2 cm, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal

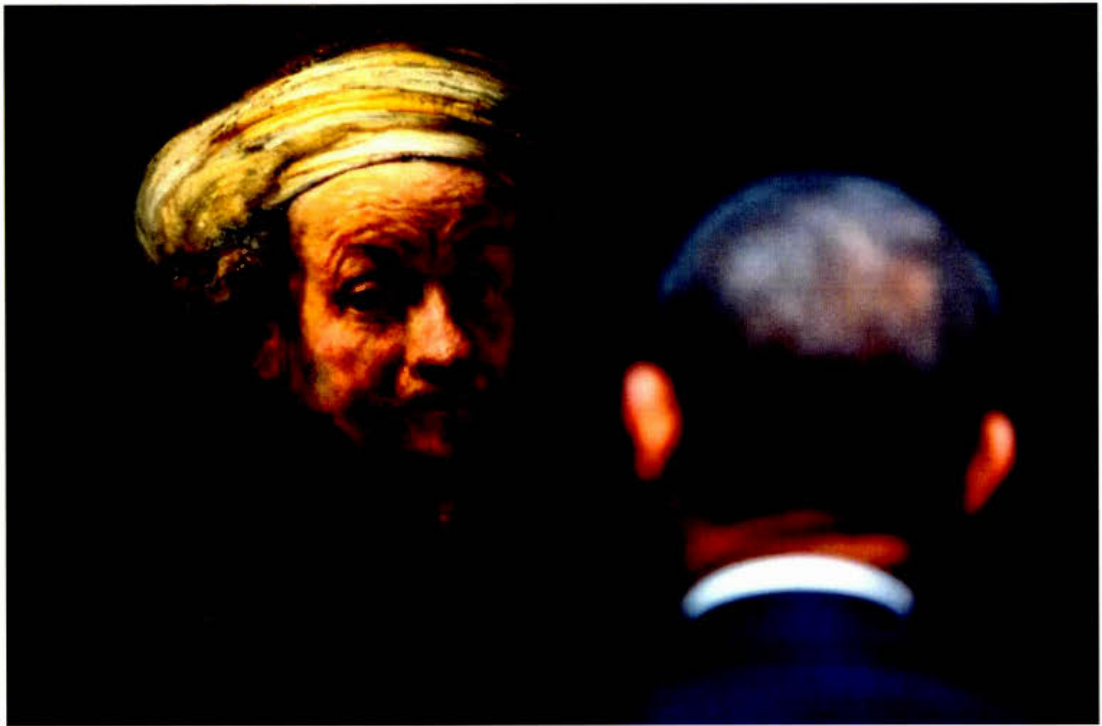


Figure 45: Pete Souza, *POTUS meets Rembrandt*. *The President looks at Rembrandt's 'Self-portrait as the Apostle Paul' during a tour of the Gallery of Honor at the Rijksmuseum in Amsterdam, the Netherlands, 24 mars 2014,* <https://www.whitehouse.gov/photos-and-video/2014-photos>



Figure 46 : Publicité Godiva,
Source : <http://www.thelivingmoon.com/forum/index.php?topic=8583.0>

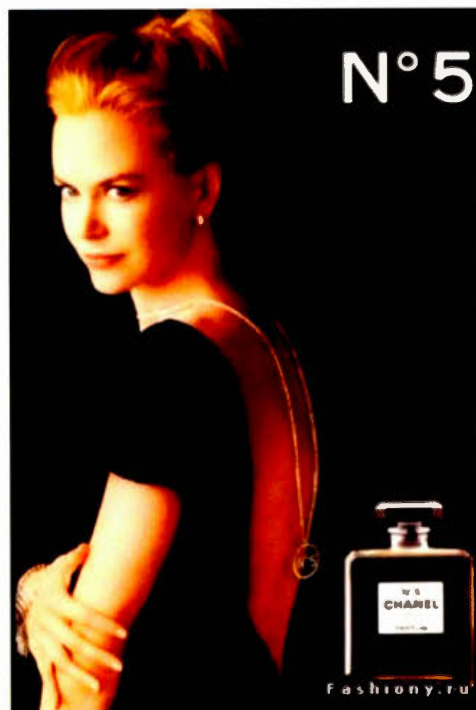


Figure 47 : Publicité Chanel N° 5, source : http://fashiony.ru/page.php?id_n=133738

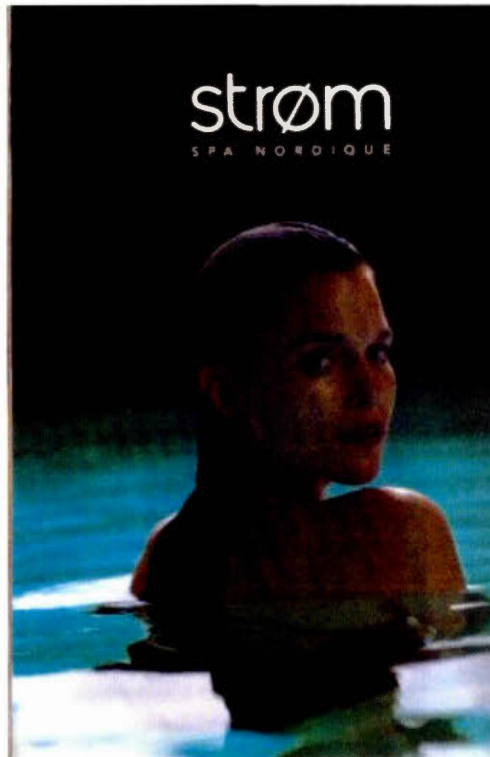


Figure 48 : Publicité Strom, Spa nordique, Elle Québec, Mai 2017, p. 14.



Figure 49 : Publicité parfum 007 for Women II,
source : <http://www.sneakpeek.ca/2015/03/007-for-women-signature-scent.html>

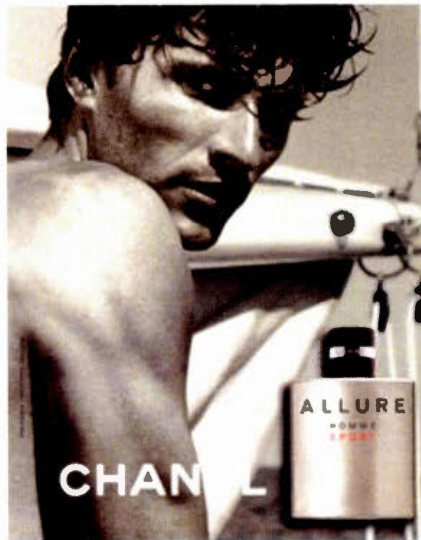


Figure 50 : Publicité Chanel, Allure Homme Sport, Source : <https://revolucionarioschanel.wikispaces.com/3º+FAMOSOS+IMAGEN+DE+PERFUMES+CHANEL>



Figure 51 : Publicité The Everyday Collection, Magasins Target, Source : <https://www.slideshare.net/Mark5aunders/target-the-everyday-collection-newspaper-insert>

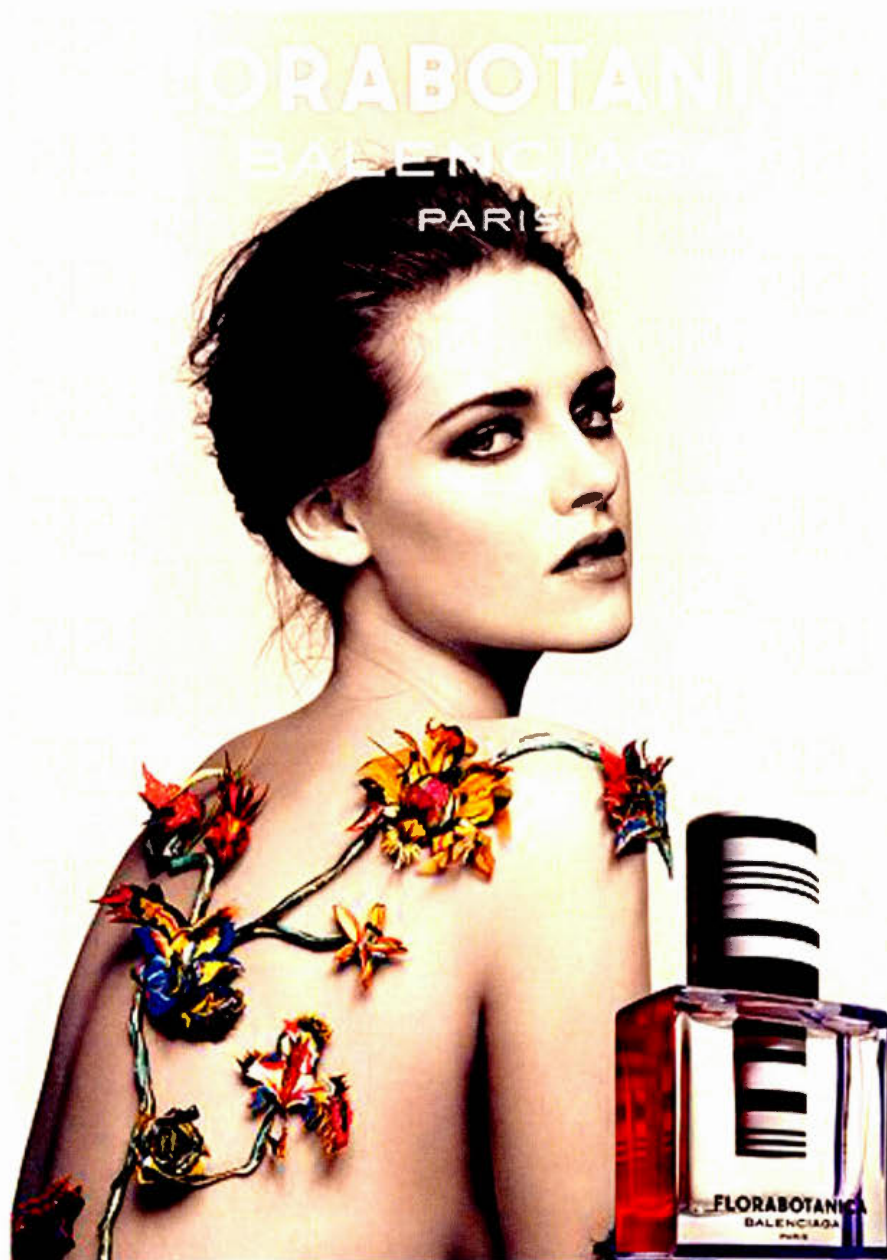


Figure 52 : Publicité Parfum Florebotanica, Balenciaga, Source : <https://fashionmagazine.com/beauty/kristen-stewart-new-balenciaga-florabotanica/>

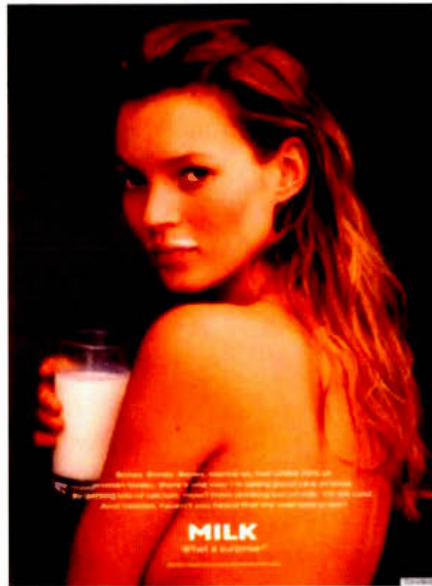


Figure 53 : Publicité pour le lait, Source : http://www.huffingtonpost.com/2014/02/24/got-milk-ads_n_4847121.html

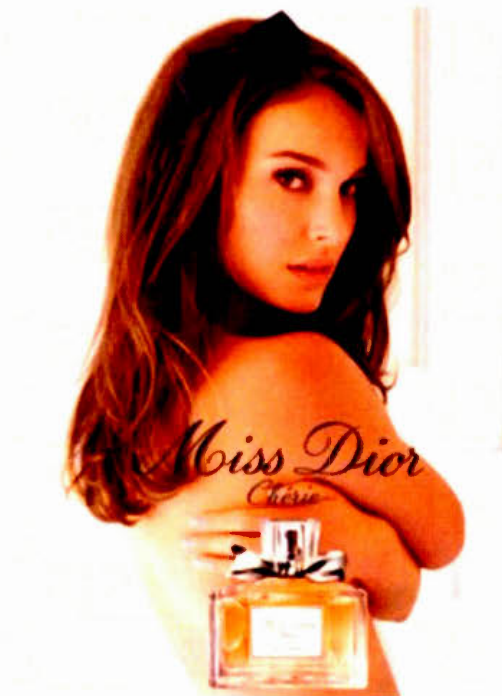


Figure 54 : Publicité Parfum Miss Dior chérie, Source : <https://hubpages.com/politics/Are-Women-Really-Over-Sexualized-in-the-Media>



Figure 55 : Tim Walker, Publicité *Juicy Couture*, *Eau de couture*, *Vogue*, Septembre 2007, p. 438-439.

BIBLIOGRAPHIE

- ALAZARD, Jean, *Le portrait florentin de Botticelli à Bronzino*, Paris : Henri Laurens, [1921] 1951, 279 p.
- ALBERTI, Leon Battista, *De la Peinture (De Pictura)*, Paris : Macula, [1435] 1992, 269 p.
- ALPERS, *L'atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, trad. Jean-François Sené, Paris : Gallimard, [1988] 1991, 377 p.
- ARÉTIN, Pierre, *Sur la poétique, l'art et les artistes : Michel-Ange et Titien / l'Arétin*; introduction, traductions et notes de Paul Larivaille ; texte des lettres établi par Paolo Procaccioli, Paris : Belles Lettres, 2003, 95 p.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. M. Magnien, Paris : Librairie Générale de France, [-0344 ?] 1990, 256 p.
- BACZYK, Christophe. (2016) *La pietà du Prado d'Antonello da Messina (c.1430-1479) : analyse du transfert culturel à travers la singularité artistique du maître sicilien à son retour de Venise*.(mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré d'Archipel, l'archive de publications électroniques de l'UQAM <http://www.archipel.uqam.ca/8459/1/M14198.pdf>
- BAL, Mieke, *Reading Rembrandt, Beyond the World-Image Opposition*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991, 494 p.
- BASKINS, Cristelle L., 'Echoing Narcissus in Alberti's 'Della Pittura'', *Oxford Art Journal*, Vol. 16, No. 1 (1993), pp. 25-33. En ligne. <http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/1360534>. Consulté le 4 mars 2017.
- BÄTSCHMANN, Oskar, Pascal GRIENER, *Hans Holbein*, Paris: Gallimard, 1997, 255 p.
- BAXANDALL, Michael, *Formes de l'intention*, trad. Catherine Fraixe, Nîmes : J. Chambon, 1991, 238 p.
- BAXANDALL, Michael, *L'œil du Quattrocento*, Paris : Gallimard, [1972] 1985, 254 p.
- BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, 346 p.

BERGER, Harry Jr, *Fiction of the Pose, Rembrandt Against the Italian Renaissance*, Stanford: Stanford University Press, 2000, 624 p.

BERSANI, Léo, DUTOIT, Ulysse, *Les secrets du Caravage*, Paris : EPEL, 2002, 126 p.

BERTRAND, Gilles, *Histoire du carnaval de Venise, XI^e-XXI^e siècle*, Paris : Pygmalion, 2013, 358 p.

BOETSCH, Gilles, GUILHEM, Dorothée, « Rituels de séduction », *Hermès, La Revue*, 3/2005 (n° 43), p. 179-188. En ligne.
URL : <http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-3-page-179.htm>
Consulté le 9 mars 2017.

BOREL, France, *Le peintre et son miroir, regards indiscrets*, Tournai : La Renaissance du livre, 2002, 177 p.

BRILLIANT, Richard, *Portraiture*, Cambridge: Harvard University Press, 1991, 192 p.

BROWN, David, VAN NIMMEN, Jane, *Raphael and the Beautiful Banker: The Story of the Bindo Altoviti Portrait*, London : Yale University Press, 2005, 224 p.

CAMPBELL, Lorne, *Portraits de la Renaissance la peinture des portraits en Europe aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris : FHazan, 1991, 290 p.

CASTIGLIONE, Baldassare, *Le livre du courtisan*, Paris : Flammarion, [1528, 1580] 1991, 405 p.

CECCHI, Alessandro, « A portrait of a Florentine 'cartolaio' by Andrea del Sarto in the National Gallery », *Burlington Magazine*, vol. 158, n° 1358, mai 2016, p. 331-335.

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, « Droite et gauche », *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont, 1982 [1969], p. 370-372

DERRIDA, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris : Flammarion, 1978, 440 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Minuit, 1992, 209 p.

DON JUAN MANUEL, *El Conde Lucanor*, Madrid : Lidio Nieto Jiminez, [1335-1340] En ligne, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/130633.pdf>. Consulté le 7 juin 2017.

DUBUS, Pascale, *Qu'est-ce qu'un portrait ?* Paris : L'Insolite, 2006, 93 p.

ÉRASME, *Éloge de la folie*, trad. Pierre de Nolhac, Paris : Garnier Flammarion, [1509] 1964, 185 p.

FRANCASTEL, Galiene, Pierre Francastel, *Le portrait 50 siècles d'humanisme en peinture*, Paris : Hachette, 1969, 207 p.

FREEDBERG, David, "The Power of images : Response and Repression", chap. 1, pp. 1-27, in FREEDBERG, David, *The Power of Images : Studies in the History and Theory of Response*, Chicago : University of Chicago Press, 1989, 560 p.

FREEDMAN, Luba, "Rembrandt's Portrait of Jan Six", *Artibus et Historiae*, vol. 6, n° 12, 1985, p. 89-105.

FRIED, Michael, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago: University of Chicago Press, 1967, 333 p.

FRIED, Michael, *Contre la théâtralité: du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris : Gallimard, [1967] 2007, 280 p.

FRIED, Michael, *La place du spectateur. Esthétique et origine de la peinture moderne*, trad. Claire Brunet, Paris: Gallimard, [1980] 1990, 264 p.

GIGANTE, Elisabetta, *L'art du portrait*, Paris : Hazan, 2012, 333 p.

GOFFEN, Rona, *Titian's Women*, New Haven: Conn. Yale University Press, 1997, 342 p.

GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, v.1. La présentation de soi*, Paris : Minuit, 1973, 251 p.

GRUYER, François-Anatole, Raphaël: Peinture de Portraits, Volume 2, Paris: Renouard, 1881, 292 p. En ligne, https://books.google.ca/books?id=VHdAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=f_r#v=onepage&q&f=false. Consulté le 2 mai 2017.

- HALE, Sheila, *Titian, his Life*, New York : HarperCollins, 2012, 832 p.
- HÉNIN, Emmanuelle, *Ut Pictura Theatrum, Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève : Droz, 2003, 707 p.
- LÉONARD DE VINCI, *Les carnets de Leonard de Vinci, 1452-1519. Vol. 1 et 2*, McCurdy, Edward 1871- ed., traduction par Louise Servicien, Paris : Gallimard, [1942] 1987, 667 p. et 592 p.
- LEVER, Maurice, *Les bûchers de Sodome*, Paris : Fayard, 1985, 426 p.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.), *La peinture*, Paris : Larousse, 1995, 927 p.
- LOH, Maria H., 'Renaissance Faciality', *Oxford Art Journal*, Vol. 32, No. 3, Mal'occhio: Looking Awry at the Renaissance Special Issue (2009), pp. 341, 343-363. En ligne
<http://www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/25650874>.
 Consulté le 3 mars 2017.
- LUCE, J. H. « Géométrie de la perspective à l'époque de Vitruve ».. In: Revue d'histoire des sciences et de leurs applications, tome 6, n°4, 1953. pp. 308-321. En Ligne,
www.persee.fr/doc/rhs_0048-7996_1953_num_6_4_3083
 Consulté le 6 juin 2017.
- MANN, Nicholas, SYSON, Luke, *The Image of the Individual Portraits in the Renaissance*, Londres : British Museum Press, 1998, 240 p.
- MARCADÉ, Jean-Claude, *Cahier Malévitch no 1 : recueil d'essais sur l'œuvre et la pensée de K. S. Malévitch*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1983, 207 p.
- MARIN, Louis, « Comment lire un tableau », Exposé débat Noroît, 1969. En ligne
http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Noroit69a.pdf Consulté le 15 novembre 2016.
- MARIN, Louis, *Études sémiologiques. Écritures, peintures*, Paris : Klincksieck, 1971, 324 p.
- MAZZOTTA, Antonio, "A 'gentiluomo da Ca' Barbarigo' by Titian in the National Gallery, London", *The Burlington Magazine*, CLIV, 2012, pp. 12-19. En ligne.
[http://www.academia.edu/8545514/A. Mazzotta A gentiluomo da Ca Barb](http://www.academia.edu/8545514/A._Mazzotta_A_gentiluomo_da_Ca_Barb)

arigo by Titian in the National Gallery London in The Burlington Magazine CLIV 2012 pp. 12-19 Consulté le 12 décembre 2016.

MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du miroir*, Paris : Hachette, 1998, 272 p.

NATALI Antonio, Alessandro Cecchi, *Andrea del Sarto, catalogue complet*, Paris : Bordas, [1989], 1992, 159 p.

NEYRAT, Yvonne, *L'art et l'autre, le miroir dans la peinture occidentale*, Paris, Montréal : L'Harmattan, 1999, 269 p.

PALEOTTI, Gabriele, *Discourse on Sacred and Profane Images*, Los Angeles : Getty Research Institute, [1582] 2012, 353 p.

PALEOTTI, Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacree e profane*, 1582.
En ligne http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf.
Consulté le 2 mai 2017.

PALLUCCHINI, Anna, « Titien (1488 env.-1576) ». In Universalis éducation, Encyclopædia Universalis. En ligne
<http://www.universalisedu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedia/titien/> Consulté le 20 novembre 2016

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Sociales, 1980, 482 p.

PAVIS, Patrice, « Le gestus brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine. » *L'Annuaire théâtral* 25 (1999) : 95– 115. En ligne.
<https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1999-n25-annuaire3671/041380ar.pdf> Consulté le 2 juin 2017.

PERRENS, François T., *Jérôme Savonarole, sa vie, ses prédications, ses écrits: d'après les documents originaux et avec des pièces justificatives en grande partie inédites*, Volume 1, Paris : Hachette, 1853, 523 p.

PHAY-VAKALIS, Soko, *De Narcisse à Mercure, les enjeux théoriques du miroir*, in *Miroirs, appareils et autres dispositifs*, sous dir de Soko Phay-Vakalis, Paris : L'Harmattan, 2008, 228 p.

PINELLI, Antonio, *La Belle Manière, Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI^e siècle*, Paris : Librairie générale française, 1996, 316 p.

POMMIER, Édouard, *Théories du portrait*, Paris : Gallimard, 1998, 508 p.

POPE-HENNESSY, John Wyndham, *The Portrait in the Renaissance*, New York: Pantheon Books, 1966, 348 p.

RANDOLPH, Adrian W.B., *Touching Objects : Intimate Experiences of Fifteenth-Century Art*, New Haven : Yale University Press, 2014, 328 p.

ROCKE, Michael, *Forbidden Friendships, Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, New York : Oxford University Press, 1996, 371 p.

ROMANO, Dennis, A Depiction of Male Same-Sex Seduction in Ambrogio Lorenzetti's "Effects of Bad Government" Fresco, *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 21, No. 1 (JANUARY 2012), pp. 1-15. En ligne <http://www.jstor.org/stable/41475053>. Consulté le 7 mars 2017.

RUBIN, Patricia Lee, *Images and Identity in Fifteenth-century Florence*, New Haven : Yale University Press, 2007, 418 p.

SALLÉ, Bernard, *Histoire du théâtre*, Paris : Librairie théâtrale, 1990, 318 p.

SAVONAROLE, Girolamo, *Sermons, écrits politiques et pièces du procès*, 1452-1498, Jean-Louis Fournel 1959, Paris: Seuil, 1993, 315 p.

SCHEFER, Jean-Louis, *Scénographie d'un tableau*, Paris: Seuil, 1969, 204 p.

SHEARMAN, John, *Only connect...Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, National Gallery of Art (É.-U.), National Gallery of Art Washington, D.C.; Princeton : N.J. Princeton University Press, 1992, 281 p.

SIMONS, Patricia, "Homosociality and erotics in Italian Renaissance portraiture", pp. 29-51, in WOODALL, Joanna, *Portraiture : Facing the Subject*, Manchester : Manchester University Press, 1997, 282 p.

SOLWAY, Diane, « Karel Funk », WMagazine, 1^{er} mars 2010, en ligne <https://www.wmagazine.com/story/karel-funk> Consulté le 3 juin 2017.

STOICHITA, Victor I, « L'effet Don Quichotte ou le problème de la frontière esthétique dans l'œuvre de Murillo », in *Cadre, seuil, limite : la question de la frontière dans la théorie de l'art*, LENAIN, Thierry, STEINMETZ, Rudy, Bruxelles : La Lettre volée, 2010, 343 p.

- STURGIS, Alexander, *Faces*, The National Gallery, Londres : The National Gallery, 1998, 80 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Éloge de l'individu, Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris : Adam Biro, 2000, 239 p.
- TOMLINSON, Kellom, *The Art of dancing Explained*, Londres, K. Tomlinson, 1724-1735. 159 p. Dance instruction manual (ca. 1490-1920), Library of Congress. En ligne <<http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dohome.html>>. Consulté le 15 octobre 2015.
- VAN MANDER, Carel, *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture* Paris : Les Belles Lettres, [1604] 2009, 220 p.
- VAN TIEGHEM, Philippe, *Histoire du théâtre italien*, Paris : Presses Universitaires de France, 1965, 126 p.
- VASARI, Giorgio, *Vies des artistes (Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes)*, Paris : Grasset, [1550, 1568] 2007, 504 p.
- VERHEYEN, Egon, *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, S.I. College Art Association of America, 1971, 105 p.
- VIAATTE, Françoise, *Léonard de Vinci Isabelle d'Este*, Musée du Louvre, Paris : RMN, 1999, 64 p.
- WAETZOLDT, Wilhelm, "The Art of Portraiture: À Propos of the Current Exhibition, April 15-May 17", *Bulletin of the Pennsylvania Museum*, Vol. 28, No. 154, Mars 1933, Philadelphia Museum of Art, pp. 66-67 En ligne. <<http://www.jstor.org/stable/3794743>> Consulté le 4 novembre 2016.
- WAJCMAN, Gérard, *Fenêtre, Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse : Verdier, 2004, 470 p.
- WARBURG, Aby, *Essais florentins*, trad. Sybille Muller, Paris : Klincksieck, 1990, 299 p.
- WARNKE, Martin, 'Individuality as Argument. Piero della Francesca's Portrait of the Duke and Duchess of Urbino', in MANN, Nicholas, SYSON, Luke, *The Image of the Individual Portraits in the Renaissance*, Londres : British Museum Press, 1998, pp. 81-90.

WEST, Shearer, *Portraiture*, Oxford; New York : Oxford University Press, 2004, 255 p.

WILSON, Bronwen, 'The Renaissance Portrait : From Resemblance to Representation', in *The Renaissance World*, John Martin, Routledge, 2007, pp. 452–480.

WILSON, Derek, *Hans Holbein portrait of an unknown man*, Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1996, 308 p.

WOODALL, Joanna (dir.), *Portraiture : Facing the Subject*, Manchester : Manchester University Press, 1997, 282 p.

ZUFFI, Stefano (dir.), BATTISTINI, Matilde, Lucia Impelluso, *Le portrait*, Paris : Gallimard, 2001, 304 p.

Sites internet :

The Barber Institute of Fine Arts, site web, archives, Luca Signorelli
<http://barber.org.uk/luca-signorelli-about-1441-1523/>

Bibliothèque Royale de Turin
<http://www.bibliotecareale.beniculturali.it/attachments/article/17/francese.pdf>

CHÉREAU, Matthieu, Sublime II, entre présentation et représentation, Cours d'esthétique, Université Paris III, Sorbonne nouvelle. En ligne.
<http://coursdesthetique.blogspot.ca/2005/11/sublime-ii-entre-prsentation-et.html>
 Consulté le 11 décembre 2016.

London National Gallery
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-portrait-of-gerolamo-barbarigo>.

Musée de Glasgow
<http://collections.glasgowmuseums.com/starobject.html?oid=166850>

Baldinucci, Filippo, *Vocabulario toscano dell'arte del disegno*, Florence, 1681.
<https://archive.org/stream/vocabolariosca00bald#page/136/mode/2up>