

DOMINIC OLARIU

## RÉFLEXIONS SUR L'AVÈNEMENT

### DU PORTRAIT AVANT LE XV<sup>E</sup> SIÈCLE\*

« Le portrait est la représentation d'un individu en son caractère propre », explique John Pope-Hennessy à propos de l'apparition du portrait ressemblant, qu'il situe à la Renaissance.<sup>1</sup> Emblématique de l'orientation usuelle de la recherche, cette citation montre que le portrait ressemblant est bien souvent compris comme l'expression du caractère, du tempérament d'une personne, voire comme la manifestation de l'idée d'individualité, laquelle aurait été formulée à la Renaissance.

La présente étude emprunte une autre voie. Elle ne propose pas l'avènement de la notion de l'individualité *per se* à la Renaissance. L'hypothèse peut être mise selon laquelle la création du portrait ressemblant serait antérieure à cette époque; et le portrait n'aurait pas eu pour finalité d'exprimer le caractère d'une personne.

Cette hypothèse revient à attribuer la genèse du portrait individuel au XIII<sup>e</sup> siècle, plus précisément au mouvement artistique ayant donné naissance aux sculptures funéraires des papes. À cette époque également prend forme une nouvelle conception de l'individualité. Le portrait n'exprime pas en ce temps-là le caractère et la personnalité d'une personne, mais son degré de ressemblance avec la divinité. La représentation réaliste d'une personne doit manifester la vertu de cette dernière. Dans les pages qui suivent, la notion de « portrait » désigne la représentation ressemblante d'un individu.

\* Cette contribution est issue d'une thèse du 3<sup>e</sup> cycle, menée à bien sous la direction des MM. Hans Belting et Jean-Claude Schmitt, soutenue le 9 octobre 2006 à l'École des hautes études en sciences sociales (Paris) sous le titre *L'Avènement du portrait à partir du XIII<sup>e</sup> siècle. Étude d'histoire, d'anthropologie et d'esthétique sur l'avènement des représentations ressemblantes de l'homme en Occident*. Elle paraît sous le titre *L'Avènement des représentations ressemblantes de l'homme*

*à partir du XIII<sup>e</sup> siècle. Nouvelles approches du portrait*. Berne, Peter Lang 2009. Le lecteur y trouvera de plus amples données sur les thèmes abordés ici.

<sup>1</sup> John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance (Bollingen Series, 35, vol. 12)*, Princeton, Princeton University Press 1989 (1<sup>re</sup> impression 1966), p. XI: « ... *portraiture is the depiction of the individual in his own character.* » Traduction personnelle.



ILL. 1 : PIETRO DI ODERISIO, *GISANT DE CLÉMENT IV*, ENTRE 1268 ET 1272, MARBRE, LONGUEUR 158 CM, VITERBE, SAN FRANCESCO

Plusieurs indices permettent de relever l'existence de représentations ressemblantes dès le XIII<sup>e</sup> siècle. Constatons tout d'abord que plusieurs textes contemporains soulignent la ressemblance exacte des portraits. Vers 1260, le philosophe Thomas d'Aquin insiste sur le caractère authentique des portraits, en les assimilant à l'empreinte d'un cachet dans la cire

2 Par exemple Thomas d'Aquin, *Summa theologiae*, édition dite « Léonine » (Sancti Thomae de Aquino Opera omnia, jussu Leonis XIII, P. M. edita; cura et studio Fratrum praedicatorum; commissio Leonina), vol. 4–12, Rome, Ex typographia polyglotta 1888–1906, Ia, q. 93, a. 6, ad 1 : « homo dicitur imago Dei, non quia ipse essentialiter sit imago, sed quia in eo est Dei imago impressa secundum mentem; sicut denarius dicitur imago Caesaris, in quantum habet Caesaris imaginem. » « On appelle l'homme image de Dieu, non parce qu'il serait image lui-même par son essence, mais parce que l'image de Dieu a été imprimée en lui au plan de l'âme spirituelle, à la façon dont on appelle un denier l'image de César; en tant qu'il porte l'image de César. » IIIa, q. 5, a. 4, ad 1 : « ubi est ipsa res per sui praesentiam, non requiritur ejus imago ad hoc quod suppleat locum rei: sicut ubi erat imperator, milites non venerabatur ejus imaginem. Sed tamen requiritur cum praesentia

rei imago ipsius ut perficiatur ex ipsa rei praesentia; sicut imago in cera perficitur per impressionem sigillii, et imago hominis resultat in speculo per ejus praesentiam. » « Là où la réalité elle-même est présente, l'image n'est pas nécessaire pour tenir sa place; c'est ainsi que lorsque l'empereur était présent, les soldats ne vénéraient pas son image. Mais l'image est requise avec la réalité, quand la présence de celle-ci doit la parfaire; c'est ainsi que l'image dans la cire n'est produite que par l'impression du sceau; de même l'image d'un homme ne se reflète dans le miroir que si cet homme est présent. » Traduction par *Somme théologique*, éd. et trad. Albert Raulin / Aimon-Marie Roguet, 4 vol., Paris, Éditions du Cerf 1984. Les parties Ia, Ia-IIae, IIa-IIae de la *Somme théologique* furent composées entre 1265 et 1268; la partie IIIa, composée entre 1272 et 1273, resta inachevée; le *Supplementum* est l'œuvre de Reginald de Piperno.

molle et au reflet d'une personne dans le miroir.<sup>2</sup> Même s'il est difficile de prouver que Thomas d'Aquin a effectivement vu des portraits réalistes, il est sûr qu'il s'en faisait du moins une idée très concrète, comme l'atteste son évocation des portraits fidèles d'empereurs antiques et byzantins, dont il sait qu'ils remplaçaient les souverains en leur absence, en tant que substituts homologues.<sup>3</sup> On trouve ici clairement exprimée la notion de reproduction de l'aspect authentique d'une personne. L'observation n'est pas négligeable, car elle représente la condition nécessaire à l'exécution des portraits ressemblants.

Autre érudit important, Pietro d'Abano, dans les premières années du XIV<sup>e</sup> siècle rédige un commentaire sur les représentations du visage humain.<sup>4</sup> S'interrogeant sur leur raison d'être, il fait directement référence aux portraits de Giotto, qu'il décrit comme si ressemblants que l'identification de la personne représentée est possible lors de sa rencontre, même si seul son portrait a été vu au préalable. Ce faisant, Pietro n'utilise pas simplement d'un *topos*, destiné aux éloges du peintre. Il fait preuve plutôt d'une compréhension aiguë de la notion de reconnaissance comme élément capital des portraits. Ce sont les mêmes termes qu'il emploie, entre autres, Giovanni Paolo Lomazzo quatre siècles plus tard, pour décrire la fidélité d'un portrait.<sup>5</sup> Dans son analyse, Pietro constate, d'autre part, l'aspect fortement individualisé du visage humain. Cet intérêt pour les portraits mimétiques ne se limite pas à des écrits, comme ceux mentionnés, mais transparait également dans les représentations mêmes de l'époque.

Les statues des papes et cardinaux sont non seulement les tous premiers gisants sur le sol italien, mais elles affichent également un réalisme sans précédent en Occident. Leur caractère détaillé va jusqu'à la représen-

<sup>3</sup> Voir la note précédente, *Summa theologiae*, IIIa, q. 5, a. 4, ad 1.

<sup>4</sup> Il s'agit de la 36<sup>e</sup> question de l'ouvrage *Expositio problematum Aristotelis*, achevé par Pietro d'Abano en 1310. Pour cet ouvrage-commentaire de Pietro d'Abano, voir Johannes Thomann, « Pietro d'Abano on Giotto », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54, 1991, p. 238-244, p. 239 sq. Voir aussi plus loin, Enrico Castelnuovo, « Les portraits individuels de Giotto ». Pour Pietro d'Abano, voir Leo Norpoth, « Zur Bio-, Bibliographie und Wissenschaftslehre des Pietro d'Abano, Mediziners, Philosophen und Astronomen in Padua », *Kyklos. Jahrbuch der Geschichte und Philosophie der Medizin*, vol. 3. Leipzig, Georg Thieme 1930, p. 292-353, avec bibliographie; Francesco Maria Colle,

*Storia scientifico-letteraria dello studio di Padova*. 4 t. en 1 vol. Padoue, Tipografia della Minerva 1824-1825, t. 3, p. 128-155.

<sup>5</sup> Malgré ses concepts de l'*idea* et du *disegno*, Lomazzo s'exprime de manière suivante en début du chapitre 51 du livre 6 : Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milan, Paolo Gottardo Pontio 1585 [premièrement paru en 1584], p. 430 : « ... *l'uso del ritrarre dal naturale, cioè di fare le immagini degli uomini simili a loro si che da chiunque gli vedano sono riconosciuti per quei medesimi...* » ; « ... l'usage de peindre d'après nature consiste à rendre les images des hommes ressemblantes à eux-mêmes de manière à ce qu'ils soient reconnus par tous ceux qui verront leurs images... » Traduction personnelle.



ILL. 2: GISANT DE CLÉMENT IV, DÉTAIL, COMME ILL. 1



ILL. 3 : GAUCHE : PIETRO DI ODERISIO, *GISANT DE CLÉMENT IV*, ENTRE 1268 ET 1272, MARBRE, LONGUEUR 158 CM, VITERBE, SAN FRANCESCO, DÉTAIL ; DROITE : ANONYME, *ROBERT LE PIEUX*, ENTRE 1263 ET 1267, PIERRE, SAINT-DENIS, BASILIQUE SAINT-DENIS, DÉTAIL

tation des moindres détails, autant dans les vêtements que dans les traits du visage (ill. 1, 2, 3, gauche). Leur modelage particularisé apparaît davantage lorsqu'ils sont comparés avec d'autres figures contemporaines, françaises par exemple (ill. 3).

L'exactitude de la reproduction de l'habit et des accessoires, pour les statues italiennes, est confirmée par les objets trouvés dans les sarcophages et par les descriptions d'époque : les croix sur le pallium, ou les épingles ornées de saphirs, dont l'emplacement même sur le vêtement est conforme aux directives liturgiques (ill. 4).<sup>6</sup> L'ouverture de la tombe de Clément IV († 1268), dévoile, entre autres, la grande bague circulaire, caractéristique de la statue.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Pour la reconnaissance de la dépouille de Boniface VIII, par exemple, et les objets trouvés à cette occasion, voir Alfred A. Strnad, « Giacomo Grimaldis Bericht über die Öffnung des Grabes Papst Bonifaz' VIII. (1605) », *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 61, 1966, p. 145-202, p. 193 : « ... spinulae aurae saphiris preciosis ornatae, quarum una in

*medio pectoris, altera in armo sinistro aderant* » ; « ... les épingles dorées, embellies de saphirs précieux, dont une était attachée au milieu de la poitrine, l'autre sur le bras gauche. » Traduction personnelle.

<sup>7</sup> Carlo Bertelli, « Traversie della tomba di Clemente IV », *Paragone (Arte)*, 227, janvier-mars, 1969, p. 53-63.



ILL. 4 : ARNOLFO DI CAMBIO, *GISANT DE BONIFACE VIII*, VERS 1296-1300, MARBRE, 87 × 224 CM, ÉP. 53 CM, CITÉ DU VATICAN, BASILIQUE SAINT-PIERRE, GROTTES DU VATICAN, DÉTAIL

### **Les masques mortuaires**

Ces observations une fois faites, la question même de la ressemblance du visage se pose. On peut y répondre en démontrant l'existence du masque mortuaire à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Démontrer l'existence du masque mortuaire permet en effet de prouver l'intérêt pour la reproduction réaliste du visage. Il est possible ainsi d'affirmer que le masque sert souvent d'« *interface* » - d'« *entre-visage* », pour ainsi dire - dans le but de conserver et transposer les traits du visage à la représentation.

L'existence du masque funéraire, de même que l'existence du concept d'individualité, est souvent controversée pour la période allant de la fin de l'Antiquité au milieu du XV<sup>e</sup> siècle. Cette opposition, tient, semble-t-il, en grande partie à l'influence dominante de deux historiens de l'art : Giorgio Vasari et Jacob Burckhardt attribuent tous deux l'apparition de l'empreinte mortuaire à la Renaissance.

G. Vasari, dans ses *Vies* (1568), attribue abusivement son invention à l'époque d'Andrea del Verrocchio (1435/36-1488), dans le but de magnifier l'art de la Renaissance.<sup>8</sup> L'astuce est aisée à démontrer : Vasari ne pouvait ignorer l'existence du masque mortuaire de Filippo Brunelleschi, mort en 1446. Si la paternité du masque mortuaire doit être attribuée à Verrocchio,

il faut reconnaître à ce dernier une certaine précocité puisqu'à la mort de F. Brunelleschi il n'était âgé que de onze ans. J. Burckhardt, en traitant de l'art de la Renaissance (1860), affirme, lui aussi, que « les masques mortuaires sont exécutés très tôt, dans l'intention de servir lors de l'exécution d'un buste ».<sup>9</sup>

Néanmoins, outre plusieurs témoignages écrits, la statue de la reine de France Isabelle d'Aragon représente un vestige évident du masque mortuaire au Moyen Âge (ill. 5). La reine décède en 1271 des suites d'une chute de cheval, en Calabre, dans le sud de l'Italie. Un chroniqueur rapporte les événements : la souveraine, dans sa tentative de traverser un fleuve grossi par les nombreuses chutes de neige, tombe lourdement et se blesse à la tête.<sup>10</sup>

**8** Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* [1568], éd. Gaetano Milanesi, 9 vol., Florence, Sansoni 1878-1885, vol. 3, p. 373 : « *Dopo, si cominciò al tempo suo a formare le teste di coloro che morivano, con poca spesa; onde si vede in ogni casa di Firenze, sopra i cammini, usci, finestre e cornicioni, infiniti di detti ritratti, tanto ben fatti e naturali, che paiono vivi* ». Traduction dans Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. et trad. sous la direction d'André Chastel, 11 vol., Paris, Berger-Levrault 1989<sup>3</sup> [1<sup>re</sup> éd. en langue française 1983], vol. 4, p. 290 : « Andrea avait l'habitude de faire, par ce procédé, des moulages d'après nature de mains, pieds, genoux, jambe, bras, torses, qu'il gardait sous les yeux et pouvait commodément copier. C'est à partir de ce moment que l'on commença à faire des moulages mortuaires à peu de frais; on voit dans toutes les maisons de Florence, sur les cheminées, les portes, les fenêtres et les corniches, une infinité de tels portraits, si naturels et bien faits qu'ils semblent vivants. »

**9** Jacob Burckhardt, *Die Kunst der Renaissance in Italien*, éd. Horst Günther, Frankfurt-sur-le-Main, Insel 1997, [1<sup>re</sup> éd. 1932, dans le vol. 6 de *Jacob-Burckhardt-Gesamtausgabe*, éd. Emil Dürr / Werner Kaegi / Albert Oeri / Felix Stähelin / Hans Trog / Heinrich Wölfflin, 14 vol., Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt 1929-1934], p. 947, § 208 : « *Abgüsse über den lebendigen Akt als Hilfsmittel des Studiums wurden seit Anfang der*

*Renaissance versucht, namentlich für die Extremitäten, doch auch für größere Teile des Körpers. Auch Totenmasken werden frühe verfertigt mit der Absicht, bei Ausführung der Büste davon Gebrauch zu machen.* » Traduction personnelle. L'ouvrage n'a pas été terminé, et la citation représente le résumé d'un chapitre prévu, rédigé en 1860, et publié à titre posthume.

**10** Saba Malaspina, *Die Chronik des Saba Malaspina*, dans *Monumenta Germaniae historica, Scriptores*, 35, Édition de Walter Koller et August Nitschke. Hannover, Hahnsche Buchhandlung 1999, liv. 5, chap. 3, p. 231 sq. : « *Sed instante hyeme, uxor ipsius Philippi, filia Regis Aragonum, quae, licet vir suus non esset inunctus, Regina tamen Franciae dici poterat, volens sub Marturannensi civitate superexcrementem pluvialibus imbribus fluvium utero gravido pertransire, praesumpta quadam virili audacia pereundi, equo corruit procumbente de sella; previa tamen multitudine militum occurrente submersa non extitit, sed propter metum casus offensa lethaliter, et in ipso casu confracta. Laesusque fuit uterus, antequam perveniret ad lucem, et offensus graviter partus nondum a maternis visceribus segregatus. Ajunt enim partum fuisse semestrem, et ideo genitricis alvum a conceptionis hora semestri tempore laborantem ex casu gravius fore laesam. Quapropter Cusentiam semiviva traducitur, ubi tandem masculino abortivit in partu. Nam viro cum multitudine suorum Procerum convalescentiam eius ibi studiosus expectante vel mortem, Regina ipsa demum persolvit quod a natura receperat, post*

Le sculpteur, dont il est peu vraisemblable qu'il se trouvât à proximité lors de l'accident imprévu, n'a pu travailler que d'après une empreinte. Il a représenté la reine morte, les yeux fermés, avec une lésion au visage. La blessure se trouve sur le côté gauche du visage et non sur la joue droite, où un simple éclatement de pierre a fourvoyé de nombreux savants. La joue tuméfiée et la bouche convulsée sont les symptômes typiques d'un traumatisme crânien avec un hématome sur l'hémiface gauche. On en conclut aisément que le moulage funéraire fut en usage après le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle.

Or, cette volonté d'aboutir à une ressemblance aussi poussée que possible avec le modèle, dont témoigne l'emploi d'un masque, se manifeste jusqu'à la représentation du défunt dans une situation précise.

*abortum; et cum partu, quem a maternis visceribus casus violentia secuerat non completum, in majori tumultu Ecclesia Cusentina. Ossa tamen elixa prius et qualibet carnositate mundata more majorem in Franciam, relictis in tumultu putribilibus, quae servando servari non poterant, demandatur. Fit sibi sepultura perpulchra digna memoria, materiae ac artis concertatione glorifica; et ad serviendum Altari continue, juxta quod est hujusmodi regalis sepultura constructa, ordinatur perpetuus Capellanus, centumque uncias auri dictus Francorum Dominus pro emendis possessionibus, de quarum usufructu possit idem vivere Capellanus Cusentino Capitulo elargitur.* » « L'hiver mettait encore à rude épreuve mais l'épouse de ce même Philippe, fille du roi d'Aragon qu'on pouvait à juste titre appeler reine de France car son mari était déjà oint, tenta de traverser, bien qu'elle fût enceinte, le fleuve accrus des averses non loin du village Martirano. Pendant qu'on s'attendait à ce qu'elle traverse la rivière avec une audace virile, elle chuta de la selle en tombant vers l'avant. Alors qu'une grande foule de troupiers accourut tout de suite, elle fut submergée sans qu'on pût plus du tout la voir. En effet, elle fut heurtée si fort par la violence de la chute que la mort devait l'emporter plus tard. Car par la même chute, non seulement elle fut anéantie, mais aussi son enfant blessé, avant qu'il ne parvienne à la lumière. Ainsi le fœtus fut grièvement heurté avant encore qu'il ne fût séparé du ventre maternel. On dit que le nouveau-né

avait six mois et, étant donné que le ventre maternel était fatigué de le porter déjà pendant ce temps depuis son engendrement, il fut encore plus grièvement blessé. C'est pourquoi, la reine, à moitié vivante, fut portée à la ville de Cosenza, où elle accoucha finalement d'un garçon mort. Or, tandis que son mari, avec un grand nombre de seigneurs, espérait fortement la convalescence de celui-ci, mais que ce dernier mourut, la reine même s'acquitta enfin, après le faux accouchement, de ce qu'elle avait accepté de la nature. Elle fut enterrée dans la plus grande église de Cosenza avec son enfant qui, lorsqu'il fut séparé du ventre maternel, n'était pas sain à cause de la chute violente. Les ossements furent d'abord bouillis et séparés de la chair et, selon la coutume des ancêtres, transférés en France, mais les restes voués à la putréfaction, dont on ne pouvait pas se servir furent mis dans une tombe. Elle se fit une très belle sépulture digne de toute mémoire dans une glorieuse compétition, qui concernait aussi bien les matériaux que son le savoir-faire. Et pour le service continu de l'autel, à côté duquel se trouvait la sépulture construite de telle façon royale, fut ordonnée la présence perpétuelle d'un chapelain. Aussi, ledit seigneur des Français fit don de cent onces d'or au chapitre de Cosenza pour l'acquisition de terres, de l'usufruit desquels pourrait vivre ce même chapelain. » Traduction personnelle.

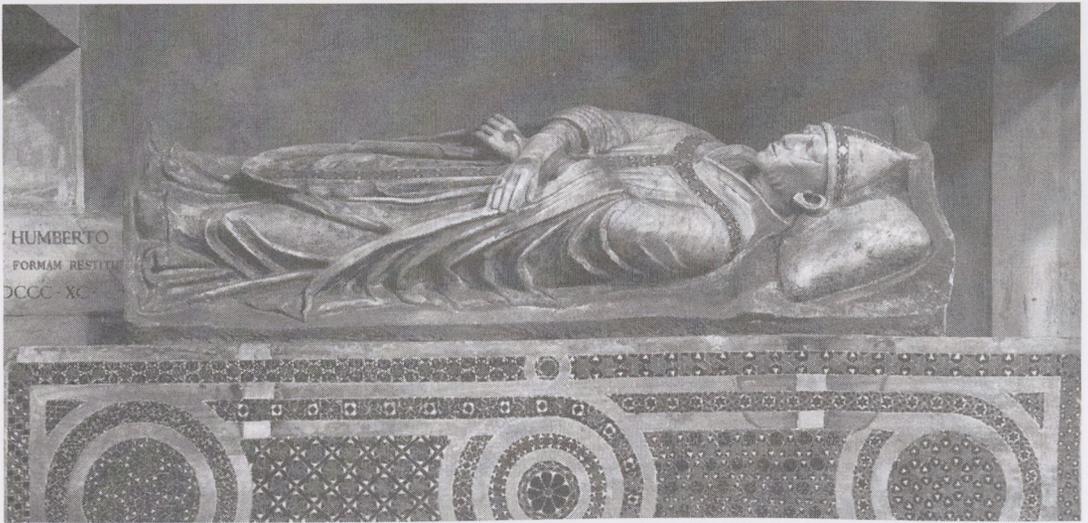


5 ANONYME, PRIANT D'ISABELLE D'ARAGON, VERS 1271,  
PIERRE, COSENZA, CATHÉDRALE, DÉTAIL

### Les expositions de dépouilles

Les statues vont jusqu'à reproduire un événement particulier de la vie sociale de l'époque, c'est-à-dire l'exposition de la dépouille embaumée sur le catafalque, lors des cérémonies des obsèques. Ces expositions connaissent un certain développement au XIII<sup>e</sup> siècle, période où les dépouilles des plus hauts dignitaires, papes, cardinaux et rois sont toujours plus durablement exposées.

Une photographie montre la dépouille embaumée de Jean XXIII, sur la place Saint-Pierre de Rome, lors de sa translation en la cathédrale en 2001, soit trente-huit ans après son décès (ill. 6, haut). Le corps lui-même et la façon dont le catafalque est dressé perpétuent l'ancienne tradition et donnent une vague idée de la solennité de ces expositions il y a sept cents ans. Le parallèle entre la statue tombale et le corps embaumé est manifeste (ill. 6). L'exposition de la dépouille et celle de la dépouille en pierre témoignent d'une revalorisation du corps humain au XIII<sup>e</sup> siècle. Elle est liée aux changements de la conception de l'homme à l'époque scolastique. L'âme humaine est définie comme *imago Dei*, autrement dit en tant qu'image de



ILL. 6 : HAUT : DÉPOUILLE DE JEAN XIII EXPOSÉ DANS UN SARCOPHAGE EN CRISTAL, 2001 ; LES EXPOSITIONS D'AUTREFOIS OFFRAIENT LA MÊME APPARENCE. BAS : GISANT DE CLÉMENT IV, COMME ILL. 1

Dieu, créée à la ressemblance, certes imparfaite, de Dieu. L'âme toutefois possède la capacité de parfaire cette ressemblance à la divinité par une attitude vertueuse. L'unité corps âme de l'homme se trouve ainsi soulignée, et le rôle du corps pour le destin de l'âme dans l'au-delà est présenté comme décisif.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Voir par exemple Louis-Marie de Bliognières, « La dignité de l'homme image de Dieu selon saint Thomas d'Aquin », *Antropologia Tomista (Atti del IX Congresso*

*Tomistico Internazionale, Studi tomistici*, 42), Cité du Vatican, Libreria editrice Vaticana 1991, p. 199-220.

Effet de cette unité insécable, le corps est interprété comme l'expression de l'âme et *vice versa*. Une corrélation y préside. « L'âme est au corps [...] ce que la cause est à l'effet », explique Thomas d'Aquin.<sup>12</sup> L'effet résultant de ce système théorique semble capital : la vertu de l'âme doit nécessairement se manifester dans le corps. Thomas d'Aquin lui-même prétend que « la béatitude ou gloire réside d'abord et principalement dans l'esprit, mais grâce à une certaine surabondance elle est dérivée au corps ». <sup>13</sup> Le caractère individuel du corps de chaque être humain, d'autre part, lui paraît important au point que Thomas d'Aquin y reconnaît l'une des raisons de l'individualisation de l'âme correspondante : « Les âmes sont individualisées par les effets de l'individualisation et par les éléments composant les corps, et elles gardent leur individualité même après leur séparation des corps, de même que la cire conserve l'impression d'un sceau... » <sup>14</sup>

Dans cette optique, le corps devient la manifestation extérieure de l'accomplissement spirituel, et ce dernier se manifeste même principalement à travers le corps, comme le constate à juste titre André Vauchez.<sup>15</sup> Il n'existe guère de critères physiologiques précis pour définir cette approche d'un individu à Dieu. C'est toujours la croyance qui guide. Il semble important toutefois de noter l'existence, à cette époque, d'une croyance selon laquelle l'aspect exprimerait l'accomplissement intérieur.

L'exemple le plus connu est la stigmatisation (1224) de saint François d'Assise. Dès sa disparition, la modification de la description du miracle reflète le travail de réflexion auquel la société de l'époque s'était livrée quant à l'effet de l'âme sur le corps. La toute première version, un court commentaire écrit par Frère Léon témoin du miracle, ne révèle strictement rien sur un éventuel effet de l'âme sur le corps et se limite au constat : « La main de Dieu s'étendit sur saint François. » <sup>16</sup> Puis, en passant par les

**12** Traduction personnelle. Thomas d'Aquin, *Summa theologiae*, *op. cit.* note 2, IIIa, suppl., q. 80, a. 1, resp. : « *anima se habet ad corpus non solum in habitu formae et finis, sed etiam in habitu causae efficientis. Est enim comparatio animae ad corpus sicut comparatio artis ad artificiatum* ».

**13** Thomas d'Aquin, *Commentum Sententiarum Magistri Petri Lombardi* (appelé aussi *In IV libri Sententiarum Petri Lombardi*), dans *Sancti Thomae Aquinatis [...] opera omnia*, éd. Vernon J. Bourke, 8 vol., New York, Musurgia 1948, vol. 6 et 7, IV *Sent.*, d. 49, q. 4, a. 5, quaestiuncula 2.

**14** Traduction personnelle. Thomas d'Aquin, *Responsio ejusdem ad fratrem*

*Joannem Vercellensem*, dans *idem, Opusculum de saint Thomas d'Aquin*, éd. et trad. Jean Védérine / Mathurin Bandel / Jean Fournet, 7 vol., Paris, L. Vivès 1856-1858, vol. 2 (1857), p. 50-92, question 108 : « *Animae individuatur per individuationem et materias corporum, quamvis ab eis separatis retineant individuationem, sicut in impressione sigilli...* »

**15** André Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge. D'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Rome, École française de Rome Palais Farnèse 1981, p. 509.

**16** Étienne Gilson, « L'interprétation traditionnelle des stigmates », *Revue d'histoire franciscaine*, 2, 1925, p. 467-479,

versions de Thomas Celano (1229; 1247) jusqu'à la légende de Bonaventure (1263), l'idée selon laquelle l'âme s'extériorise dans le corps de saint François est introduite dans la légende avant d'être progressivement accentuée.<sup>17</sup> La dernière version souligne même le rôle de l'accomplissement intérieur de François, avec une telle insistance que l'amour spirituel de François semble être aussi important pour la réalisation des stigmates que l'apparition séraphique elle-même. C'est l'image intérieure qui cherche à se frayer une issue au dehors, à s'inscrire dans le corps, dont l'âme est la forme, et qui par conséquent doit la représenter.<sup>18</sup>

#### La ressemblance en tant que principe de la référentialité à Dieu

Selon ce qui précède, l'âme possède une ressemblance avec Dieu : elle est capable de s'assimiler progressivement à Lui. Le corps, dans son rapport étroit avec l'âme, devient corrélativement une référence à cette assimilation intérieure à Dieu. Le corps du vertueux peut être reproduit d'une manière réaliste dans un artefact, afin de renvoyer au créateur divin à travers cette représentation. « Comme tu étais à l'intérieur », dit l'épithaphe en s'adressant à la figure tombale du pape Nicolas III († 1280), « ton extérieur l'exprimait et ton aspect visible était l'image de ta vertu intérieure. »<sup>19</sup>

p. 469 : « ...et facta est super eum manus Domini, per visionem et allocutionem seraphym et impressionem stigmatum Christi in corpore suo », dans Frère Léon, « *Speculum perfectionis* », ou *Mémoires de frère Léon sur la seconde partie de la vie de saint François d'Assise*, éd. Paul Sabatier, 2 vol., Manchester, University Press 1928-1931. Les différents manuscrits trouvés par Sabatier ne sont pas tous d'authentiques documents rédigés par le frère Léon. Voir l'introduction de Rosalind Brooke, Frère Léon, *Légende antique*, dans *Scripta Leonis, Rufini et Angeli sociorum s. Francisci*, éd. et trad. en langue anglaise Rosalind B. Brooke, Oxford, Clarendon Press 1990, p. 3-78.

**17** Pour les biographies, voir Chiara Frugini, *Francesco e l'invenzione delle stimate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turin, Einaudi 1993 ; *idem*, *Vita di un uomo : Francesco d'Assisi*, Turin, Einaudi 1995.

**18** Le texte parle par exemple d'« *incendium mentis* », « embrasement de sa puissance de pensée » ; Bonaventure, *Legenda maior*, dans *Legendae S. Francisci Assisiensis saeculis XIII et XIV conscriptae (Analecta Franciscana, 10)*, éd.

collegium sancti Bonaventurae, 5 fasc., Quaracchi, Ex typographia collegii S. Bonaventurae 1926-1941, fasc. 5 (1941), p. 555-652, chap. XIII, § 2 sq., ici p. 616 ; voir aussi Gerhard Wolf, « Giacomo da Lentini : der <malende Notar> oder das Bildnis im Herzen (um 1230/40) », *Porträt*, éd. Hannah Baader / Rudolf Preimesberger / Nicola Suthor, Berlin, Reimer 1999, p. 156-161, p. 160 ; pour l'interprétation, selon laquelle le corps et les stigmates de saint François sont toujours davantage soulignés dans les biographies, voir Philippe Faure : « Saint François ou l'homme angélique », *Connaissance des religions*, vol. 6, n° 2-3, 1990, p. 142-153 ; pour les représentations de saint François, voir Klaus Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien : Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin, Mann 1992.

**19** Traduction personnelle. Gerhart Burian Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, 3 vol., Cité du Vatican, Pontificio Istituto di archeologia cristiana 1941, 1970, 1984, vol. 1, p. 216 : « *Qualis eras intus, foris elucebat, eratque / Ipsa patens species probitatis imago latentis.* »

À ses débuts, le portrait n'affiche pas seulement sa propre ressemblance avec le modèle, mais, à travers elle, il manifeste aussi le degré d'aboutissement spirituel de la personne représentée. Cette pensée se montre dans les embaumements. Les expositions des dépouilles de hauts dignitaires exposent particulièrement bien l'idée de ressemblance extériorisée de l'âme (ill. 6). D'une part, elles expriment le caractère sacré du défunt, d'autre part, l'embaumement réalisé à cette occasion souligne l'importance, dans le cadre de ces cérémonies, de l'aspect physique et de la ressemblance de l'individu exposé.

Les dépouilles des papes expriment la sacralité de l'âme, qui s'y était inscrite auparavant. Du reste, les manuscrits parlent unanimement du « *sacrum cadaver* », de la dépouille sainte. Ainsi, dès le troisième quart du XIII<sup>e</sup> siècle, cette qualité sacrale se manifeste dans des miracles se produisant auprès des dépouilles. Clément IV lui-même en est l'objet. Dès le jour de son décès, « son corps commença à irradier en miracles ». <sup>20</sup> Par vénération pour les corps des papes, il arrive parfois que les clercs se livrent à l'injustice en détournant une dépouille afin de la garder, en tant qu'un trésor précieux, dans leur propre église; ainsi il fut fait pour Clément IV même.

Ce respect posthume envers les corps morts peut être interprété comme suit: la mort de l'individu permet d'affirmer son caractère sacré; elle a marqué un point de non retour dans l'assimilation de chaque individu à Dieu, et un changement de la situation vertueuse du défunt n'est certainement plus possible. C'est en ce sens que Peter Brown écrit: « Le saint est un mort extraordinaire. » <sup>21</sup> Ce point paraît important dans le présent contexte, dans la mesure où les premiers portraits apparaissent dans les figures tombales.

Quant au deuxième point, à savoir l'importance de l'aspect physique de la dépouille lors des obsèques, il peut être étayé par une analyse de la fonction de l'embaumement. Car il ne vise plus simplement à empêcher l'altération: il a surtout pour objet la conservation de la ressemblance, c'est-à-dire de l'aspect authentique du « *sacrum cadaver* ».

À ce titre, le rôle important joué par le visage du défunt lors de ces expositions est à souligner. Les médecins de l'époque rapportent que toute la procédure sophistiquée de l'embaumement converge vers la conservation

**20** *Ibid.*, p. 155, où est cité d'après la chronique de l'église S. Maria in Gradis à Viterbe, rédigé par Hyacinthus de Nobilibus: « *Die XXIX mensis Novembris miraculis coruscare coepit: Indeque populi ejus sanctitate ac miraculis moti ad ejus sacrum cadaver*

*visendum, tangendum et deosculandum confluere.* » C'est moi qui souligne.

**21** Peter Brown, *Le culte des saints: son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, Paris, Cerf 1984 [1<sup>re</sup> éd. en langue anglaise 1981], p. 56.

du visage. Certes, les mains et les pieds restent parfois également nus, mais c'est la face surtout qui doit être conservée et reconnue. « Les corps des papes doivent être préparés, résume l'embaumeur Henri de Mondeville, parce que leur visage reste découvert. »<sup>22</sup>

La face joue ici le rôle d'une *pars pro toto*, exprimant l'individualité d'une personne, comme l'énonce Pietro d'Abano. Dans le cadre de l'interprétation du corps comme expression de la sainteté intérieure, le visage, en tant que caractéristique d'un individu, devient simplement le signe de la perfection intérieure de cette personne. Le visage en tant que démonstration du sacré apparaît déjà, une première fois, lors de l'entrée du pape Alexandre III à Rome (1178), lorsque « tout le monde regarde son visage comme le visage du Christ ». <sup>23</sup>

Cette interprétation des traits du visage comme s'ils étaient ceux du Sauveur se cristallise d'une manière exemplaire dans certains cas d'embaumements. En général, comme il vient d'être dit, le visage est laissé complètement découvert, après avoir été traité avec une essence embaumante. Mais la conservation sur une longue durée impose de couvrir le visage. Il fut remédié à cette contrainte par l'application d'un mince film transparent en tissu ciré, collant à la peau et garantissant la visibilité des traits authentiques.<sup>24</sup> Le caractère sacré du visage, dans le cadre de ces expositions de la dépouille, se manifeste d'autre part lorsqu'en fin des funérailles il est couvert d'un *sudarium*, comme le précisent les manuscrits, plié en trois, par imitation du suaire dans lequel le Christ aurait imprimé son visage selon la tradition chrétienne.<sup>25</sup> De la sorte, la ressemblance authentique du décédé et le caractère sacré du visage du Christ sont directement mis en rapport.

**22** Henri de Mondeville, *Chirurgia*, dans Julius Leopold Pagel, *Die Chirurgie des Heinrich von Mondeville*, Berlin, A. Hirschwald 1892, traité III, doctrine 1, chap. VII : « *Alia sunt quae praeparatione indigent, sicut homines mediocris status, ut milites et barones, alia facie discooperata, sicut reges et reginae, summi pontifices et praelati.* » Traduction d'Agostino Paravicini Bagliani, *Le Corps du pape*, Paris, Seuil 1997 [1<sup>re</sup> éd. en langue italienne 1994], p. 156-157.

**23** *Le liber pontificalis*, éd. Louis Duchesne, 2 vol., Paris, E. Thorin 1886-1892, vol. 2, p. 446. « *... oculos omnium vultum eius intuentes tamquam vultum Iesu Christi cuius vices in terris gerit...* » Traduction de Paravicini Bagliani, *Corps*, op. cit. note 22, p. 84.

**24** Il en fut fait ainsi, entre autres, pour

Édouard I<sup>er</sup> d'Angleterre († 1307) ainsi que, selon toute vraisemblance, pour Anne de Habsbourg († 1281). Je me permets de renvoyer aux chap. « *Le Liber regalis et l'embaumement à la cour anglaise* » et « *'La propre semblance et figure de ma cordiale et chère dame' : Anne de Habsbourg* », dans *L'Avènement des représentations ressemblantes*, op. cit. note \*, ainsi qu'à l'article « *Körper, die sie hatten – Leiber, die sie waren. Totenmaske und mittelalterliche Grabskulptur* », *Quel corps ? Eine Frage der Repräsentation*, éd. Hans Belting / Dietmar Kamper / Martin Schulz, Munich, Fink 2002, p. 85-104.

**25** Voir par exemple la reconnaissance de la dépouille d'Édouard I<sup>er</sup>, Sir Joseph Ayloffe, « *An Account of the Body of King Edward the First, as it Appeared on Opening His*

### Jeanne de France, reine sainte

Un dernier exemple devrait illustrer cette valeur sacrée de la ressemblance. Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, le rôle du portrait changea en acquérant un large éventail de fonctions diversifiées. Mais la fonction d'origine maintient. Jeanne de France, épouse de Louis XII, devient nonne et fonde l'ordre de l'Annonciade de Bourges. À sa mort en 1505, un masque mortuaire et une effigie sont exécutés, selon l'ancienne tradition royale. Mais Jeanne de France meurt en odeur de sainteté, et les Annonciades conservent le moulage mortuaire de leur fondatrice, réalisé en terre cuite, comme une relique précieuse. Les choses pourtant ne s'en tiennent pas là. Les couvents des Annonciades créés par la suite ont eux aussi besoin d'une relique de la fondatrice pour la consécration de leurs monastères. Ainsi, chacune des nouvelles fondations envoie ses religieuses au monastère d'origine à Bourges, afin d'en tirer un exemplaire du moulage-type d'origine, destiné à servir ensuite de relique à la nouvelle maison.<sup>26</sup> Quinze à douze moulages furent vraisemblablement tirés de l'empreinte d'origine parmi lesquels cinq moulages conservés sont connus (ill. 7, 8).<sup>27</sup>

Ce ne sont donc pas les ossements de Jeanne qui sont transmis aux nouveaux couvents ; ce n'est pas non plus une substance entrée en contact direct avec la sainte, mais c'est la ressemblance elle-même, inscrite dans une fine couche de plâtre, qui est communiquée en tant que relique. En ce sens, le fonctionnement des masques de Jeanne paraît similaire à celui des anciens *acheiropoietà*, des images miraculeuses, produites par une impression et capables de se multiplier par simple contact. Certes, le moulage

Tomb in the Year 1774. By Sir Joseph Ayloff, Bart. V.P.S.A. and F.R.S. », *Archaeologia: or Miscellaneous Tracts Relating to Antiquity*, 3, 1775, Londres, Society of Antiquaries, p. 376-413, p. 380 : « *The head and face were entirely covered with a sudarium, or face-cloth [...] This sudarium was formed into three folds, probably in imitation of the mapkin wherewith our Saviour is said to have wiped his face when led to his crucifixion, and which the Romish church positively assures us, consisted of the like number of folds, on each of which the resemblance of his countenance was then instantly impressed.* » Voir aussi les instructions du *Liber regalis*, le cérémonial royal, *ibid.*, p. 387-388. Voir déjà la directive dans le cérémonial pontifical (1378-1389) de Pierre Ameil, dans Marc Dykmans, *Le cérémonial papal de la fin du Moyen Âge à la Renaissance*, 4 vol., Bruxelles / Rome, Institut historique belge de Rome 1977-1985, vol. 4,

*Le retour à Rome ou le cérémonial du patriarche Pierre Ameil. (Bibliothèque de l'Institut historique belge de Rome, 36)*, p. 247, se référant aux dépouilles de cardinaux : « *... faciem velatam cum velo de serico...* », « ... le visage couvert d'un suaire en soie... ». Traduction personnelle.

**26** Pour Jeanne de France, voir la chronique manuscrite de l'Annonciade, conservée à la bibliothèque Mazarine, Paris : *Recueil sur l'histoire des Annonciades*, Ms. 2426 ; Claude-Charles Pierquin de Gembloux, *Histoire de Jeanne de Valois, duchesse d'Orléans et de Berry, reine de France, fondatrice de l'ordre des Annonciades*, Paris, Gaume frères 1840 ; Louis de Lacger, « Les masques de la bienheureuse Jeanne de France, fondatrice de l'ordre de l'Annonciade », *Revue d'histoire franciscaine*, 8, 1931, p. 56-74.

**27** De Lacger, « Masques », *op. cit.* note 26, p. 61-70.



ILL. 7 : ANONYME, *BUSTE DE JEANNE DE FRANCE*, 1505, MASQUE MORTUAIRE, CARTON-PÂTE, SAINT-DOULCHARD, COUVENT DE L'ANNONCIADE

d'origine de Jeanne était une relique par contact direct et il transmet cette qualité aux exemplaires moulés d'après lui. Mais à regarder les bustes exécutés à l'aide des moulages postérieurs, conservés aujourd'hui dans les couvents des Annonciades, il apparaît que ces derniers furent peints pour évoquer l'aspect réel du visage de Jeanne. Une ancienne inscription accompagnant le buste conservé au couvent de Ligny-en-Barrois corrobore cette supposition : « *Le véritable portrait de la bienheureuse Jeanne de France, fondatrix (sic!) des religieuses Annonciades, qui a esté appliqué sur son visage et apporté de Bourges en l'an 1555* » (ill. 8).<sup>28</sup> Il faut supposer que la ressemblance des empreintes était aussi importante pour les religieuses que le fait que le premier moulage eût touché la face de la vénérable fondatrice. La référence faite, par les mots « véritable portrait [...] appliqué sur son vi-

**28** Nicolas Robinet / Jean-Baptiste-Antoine Gillant, *Pouillé du diocèse de Verdun*, 4. vol., Verdun, Laurent 1888-1910, vol. 2 (1898), p. 413. De Lacger, « Masques », *op. cit.* note 26, p. 70 : « L'effigie provient d'un

couvent de l'Annonciade fondé à Ligny en 1555. Les quatre premières religieuses l'auraient apporté [le moulage, N.D.A.] de Bourges avec elles. Il n'y a aucune raison de suspecter cette donnée. »



ILL. 8 : ANONYME, *BUSTE DE JEANNE DE FRANCE*, 1555, MASQUE MORTUAIRE, DIVERS MATÉRIAUX, AUTREFOIS LIGNY-EN-BARROIS, COUVENT DE L'ANNONCIADE

sage», aux images miraculeuses du Christ, empreintes dans de supports diversifiés, est manifeste. Ces images sont tenues par les croyants comme des représentations du « véritable » aspect du Christ.

#### **La ressemblance comme renvoi à la vertu**

Revenons aux figures de Clément IV et d'Isabelle d'Aragon. La croyance en la manifestation de leur sainteté, révélée à travers l'aspect individuel, inspira leur reproduction fidèle. Dans ces cas, ce n'est pas une empreinte, une relique, qui est intégrée dans un mannequin, mais en l'occurrence c'est la seule ressemblance des défunts qui est transposée sur les statues. Lors de leur exécution, l'aspect physiognomique n'est pas traduit sur la statue par une impression, par un contact direct, comme c'était le cas des *acheiro-poieta*; mais ici c'est l'artiste qui est supposé la frapper dans la pierre. En revanche, la fidélité même des représentations renvoie au modèle et à sa sainteté, et prétend avoir une valeur semblable aux empreintes miraculeuses. Thomas d'Aquin soutient que la présence d'une image peut être transmise par contact direct et impression, mais aussi par la réflexion dans un miroir ou par le portrait ressemblant d'une personne.<sup>29</sup>

C'est du reste la seule raison pour laquelle la représentation du visage déformé d'Isabelle d'Aragon semble avoir été exécutée. Pourquoi aurait-on moulé les traits déformés d'une reine de France ? L'exécution du monument fut accordée, après une compétition prestigieuse, à l'artiste ayant compris la nouvelle conception du portrait ressemblant : le fait que la reine soit représentée sous son véritable aspect dénote la sacralité d'Isabelle issue de la ligne généalogique des rois français.

Le portrait ici prétend fonctionner comme les *acheiropoieta* : bien que non produit par impression, telles les images miraculeuses, sa ressemblance, qu'il partage avec ces dernières, manifeste la sainteté du modèle. La représentation d'Isabelle devait donc reproduire la blessure, afin de conserver l'authenticité de l'aspect, une condition requise dans ce système référentiel à la sainteté intérieure et à la divinité.

C'est pourquoi, le tombeau de Clément IV emprunte des éléments issus du culte des saints, dans le but de souligner le caractère sacré du corps exposé. La figure est placée en hauteur, comme auparavant les sarcophages des saints.<sup>30</sup> Le baldaquin gothique répète l'agencement de certains reliquaires, et certains tombeaux des papes étaient effectivement comparés à des châsses.<sup>31</sup> L'une des expressions les plus évidentes de cette qualité sainte, que la ressemblance reproduite revendique, réside peut-être dans le fait que la figure, située au centre de la composition tombale, est inclinée vers le spectateur, afin de le présenter, à l'instar d'une relique. De la sorte, c'est la ressemblance elle-même qui semble hissée au niveau de relique.

Récapitulons : le portrait ressemblant semble naître d'une modification dans la conception de l'homme au XIII<sup>e</sup> siècle, qui accentue la manifestation de l'âme dans le corps. Les représentations de cette période ne visent ainsi que des personnes lavées de tout soupçon relatif à leur sainteté ou à leur grande vertu. Les représentations ressemblantes sont réalisées des personnes, dont la croyance défend l'excellence intérieure. Témoignage de

<sup>29</sup> Voir plus haut, note 2 : Thomas d'Aquin, *Summa theologiae*, IIIa, q. 5, a. 4, ad 1.

<sup>30</sup> Voir par exemple le monument de saint Dominique, exécuté 1265-1266, situé en la Basilique San Domenico à Bologne et le monument de saint Antoine à Padoue. Les sarcophages de ces saints furent posés sur des caryatides ou des colonnes pour une meilleure visibilité. Voir Jörg Garms, « Gräber von Heiligen und Seligen », *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien (Actes de colloque, Rome, 4-6 juillet 1985)*, Vienne, Österreichische Akademie der

Wissenschaften 1990, p. 83-105.

<sup>31</sup> Par exemple en Avignon (Notre-Dame de Doms), le tombeau du pape Jean XIII († 1334), dont les restes mortels sont comparés à « des reliques miraculeuses dans une châsse brillant comme de l'or ». Voir Ernst Steinmann, « Die Zerstörung der Grabdenkmäler der Päpste von Avignon », *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 11, 1918, p. 145-170, p. 154 sq. ; Gerhard Schmidt, « Typen und Bildmotive des spätmittelalterlichen Monumentalgrabes », *Skulptur und Grabmal, op. cit.* note 30, p. 13-82, p. 51 sqq.

cette dernière idée, les expositions sur le catafalque et les embaumements visent tous deux la démonstration de l'apparence d'une personne, tout en soulignant le caractère sacré du défunt.

Le portrait ressemblant imite l'exposition sur le catafalque en devenant alors une référence au sacré. Boniface VIII est l'un des premiers à profiter de ce caractère sacré du portrait, lorsqu'il exige d'être représenté de son vivant en une posture auparavant réservée aux défunts.<sup>32</sup> Enrico Scrovegni est un cas intéressant, car ses portraits attestent que le portrait ressemblant pouvait être revendiqué par un bourgeois, se prétendant vertueux, et que la représentation fidèle était susceptible d'être dissociée de sa fonction sociale antérieure.<sup>33</sup> Mais c'est là le sujet d'une autre étude.

**32** Pour le monument funéraire de Boniface VIII, voir Angiola Maria Romanini, « Ipotesi ricostruttive per i monumenti sepolcrali di Arnolfo di Cambio », *Skulptur und Grabmal*, *op. cit.* note 30, p. 107-128 ; Julian Gardner, *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford, Clarendon 1992 ; ainsi que les études suivantes plus récentes (avec bibliographie) sur sa personne et ses représentations : Enrica Neri Lusanna, « Bonifacio VIII e Firenze: la statua e i vincoli del cantiere arnolfiano », *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, Milan, Electa 2007, p. 657-667 ; *Bonifacio VIII: ideologia e azione politica (Attes de colloque Rome 26-28 avril 2004)*, éd. Comitato nazionale VII centenario della morte di Bonifacio VIII,

Rome, Istituto storico italiano per il Medioevo 2006 ; Valentino Pace, « Una presenza marginale: l'immagine di Bonifacio VIII e i programmi figurativi moderni nella Roma trionfante del primo giubileo », *Bonifacio VIII (Attes de colloque, Todi, 13-16 octobre 2002)*, Spolète, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 2003 ; *Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo Giubileo*, éd. Marina Righetti Tosti-Croce, Milan, Electa 2000.

**33** Pour les représentations d'Enrico Scrovegni, voir notamment Chiara Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Turin, Einaudi 2008 ; *La cappella degli Scrovegni a Padova (Mirabilia Italiae)*, éd. Davide Banzato *et alii*, Modena, Panini 2005, avec bibliographie.