

Portraits galants et domestiques en France au Moyen Âge tardif

Dominic OLARIU

Les débuts du portrait domestique sont obscurs. La « maison » possède certainement au Moyen Âge une autre signification qu'aujourd'hui. C'est notamment la « sphère privée », ou du moins ce que nous entendons par là aujourd'hui – l'idée d'une maison réservée à la vie familiale ou à un, deux ou plusieurs individus menant ou partageant d'une manière régulière leur quotidien –, qui pose problème face à la *domus* médiévale. Dans quelle mesure le domicile était un espace isolé du public, donc privé, et à quel point il était destiné à accueillir d'autres individus, seraient des éléments à considérer lors d'une recherche sur les formes privées du portrait. Peter von Moos a consacré un ouvrage à la question du « public » et du « privé » au Moyen Âge et attiré l'attention sur les difficultés d'attribuer à ces mots une définition générale et univoque. Alcuin, par exemple, conseille à Charlemagne de procéder à l'exercice de ses vertus de souverain à l'intérieur de sa cour, dans son « *domesticus usus* », avant de s'en servir en public, « *publicus conventus*¹ ». Ici « domestique » se réfère à tout un ensemble d'usages et coutumes suivis pendant la vie quotidienne de monarque et certainement devant les familiers et subordonnés de la cour royale. À nos yeux, plutôt que d'être « domestique », il s'agirait d'une conduite hautement publique. La question du portrait privé et domestique pose donc certains problèmes.

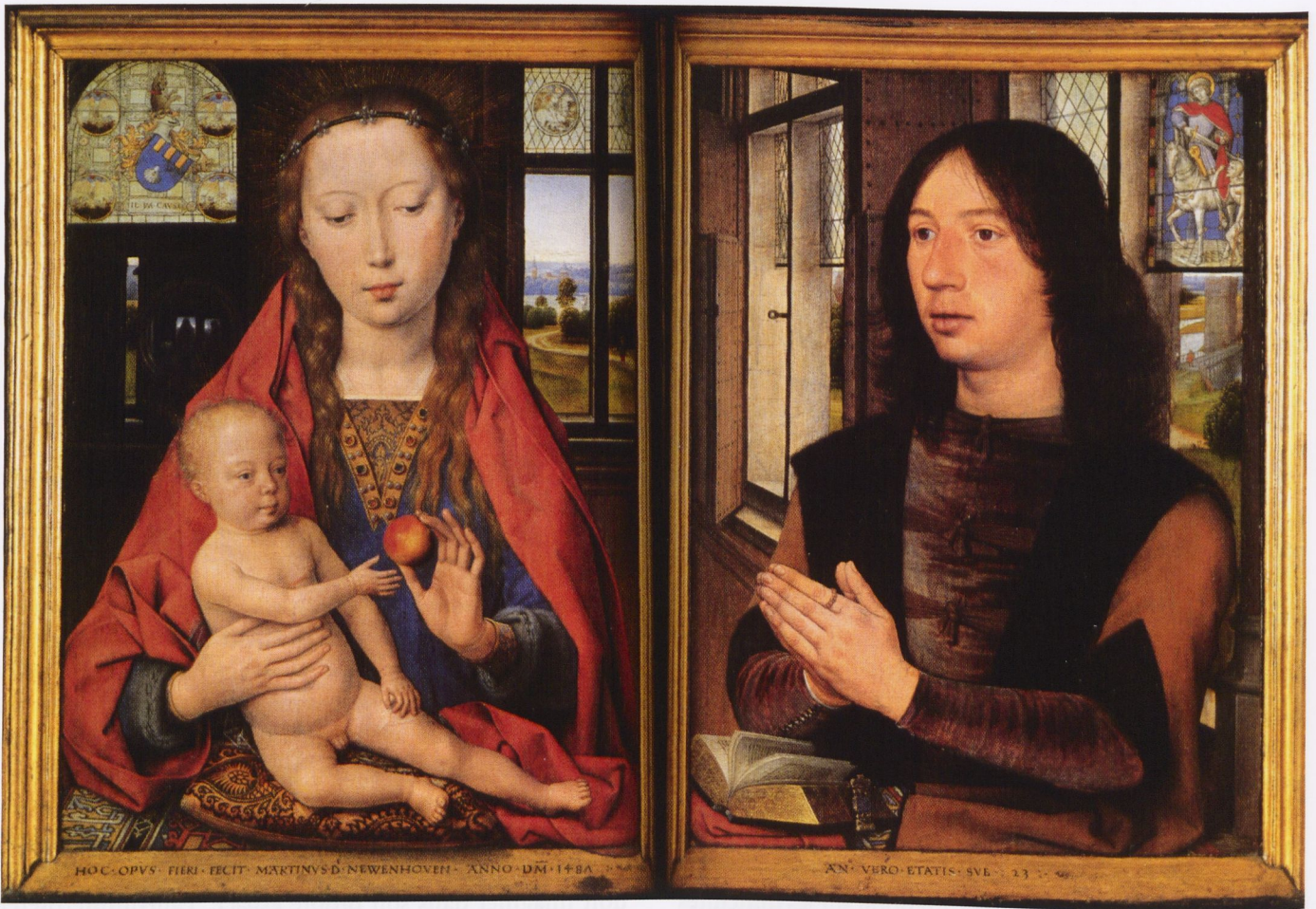
PORTRAITS DU XV^e SIÈCLE EN RAPPORT AVEC LE DOMICILE

■ Une autre possibilité de cerner le portrait « domestique » serait de le concevoir comme un objet lié au domicile. Privé ou non privé, l'installation dans la demeure le rendrait « *domesticus* », vu que « *domus* » dénommait l'habitation. Malheureusement, peu d'études ont été consacrées à l'emploi des portraits à l'intérieur des demeures médiévales, et force est d'admettre que les sources du XIII^e au

XV^e siècle sur l'emplacement précis de ces objets sont peut-être aussi lacunaires que nos connaissances². Il semble exact que certaines images, proposant au spectateur la vue d'un intérieur derrière la figure principale, étaient produites pour être contemplées à la maison. Ainsi, le diptyque de dévotion figurant *Maarten van Nieuwenhove en adoration de la Vierge à l'Enfant*, peint par Hans Memling en 1487, montre quatre fenêtres, dont les volets s'ouvrent vers un espace intime³ (*ill. 1*). Leurs vitraux portent les blasons et la représentation du saint patron du commanditaire, tandis qu'un miroir derrière la Vierge reflète les silhouettes de cette dernière ainsi que du commanditaire se détachant devant deux fenêtres supplémentaires, que le spectateur doit imaginer dans son propre espace. Faut-il interpréter cette pièce encadrée par trois murs comportant des fenêtres comme l'imitation précise, en image, du logement de Nieuwenhove? C'est possible : une telle maison aux trois façades fenêtrées, comportant une seule pièce, se trouve, jusqu'à nos jours, directement au nord-est de l'abside de l'église Saint-Nicolas de Gand. Le renvoi par l'iconographie à la prière individuelle et dévotionnelle indiquerait peut-être l'accrochage dans la demeure pour rendre possible la méditation religieuse devant la propre image. C'est donc la pratique de dévotion personnelle exprimée par cette sorte d'images qui rend probable un emploi domestique.

LES PLUS ANCIENS PORTRAITS CONSERVÉS ÉTAIENT « PUBLICS »

■ Le portrait de Memling apparaît tardivement comparé à l'avènement des premières représentations naturalistes de l'homme après l'Antiquité. Ces portraits originels peuvent être saisis dès la deuxième moitié du XIII^e siècle. Ils surgissent, pourtant, comme un phénomène hautement anti-domestique. Il s'agit le plus souvent de représentations funéraires et tombales, et même les exceptions



Ill. 1. Hans Memling, *Maarten van Nieuwenhove en adoration de la Vierge avec l'Enfant*, Municipal Museums, Bruges, Hospitaalmuseum Sint-Janshospitaal, gauche et droite : 52,5 x 41,5 cm (© Domaine public).

à cette règle sont toujours disposées dans un espace public et non domestique. Il convient même de dire que toutes ces images sont créées afin d'être vues par une quantité de spectateurs aussi grande que possible. Pensons par exemple aux gisants sépulcraux qui souvent sont inclinés vers les contemplateurs, ou à ceux disposés à proximité de l'entrée de l'église et le long des itinéraires à l'intérieur des églises (*ill. 2 et 3*). L'iconographie d'une grande partie de ces sculptures exprime elle-même l'idée d'ostentation par les rideaux s'ouvrant sur le gisant ou par les gestes des figures assistant à la scène représentée⁴.

Le même caractère public détermine les premières effigies royales, qui représentent un deuxième domaine précoce de production portraitiste. Leur finalité principale était d'être vues lors des cérémonies funéraires, ces rites de passages qui prescrivaient des expositions publiques. Le caractère public des premiers portraits se laisse démontrer même si l'on ne tient pas compte des représentations du contexte sépulcral. Cela vaut aussi bien pour les statues et

statuettes de Boniface VIII⁵, pour les représentations de Jacopo Stefaneschi, pour les éventuels portraits en fresque de la Chapelle Peruzzi à Santa Croce de Florence, que pour les autres fresques du XIV^e siècle, déployant des visages de contemporains⁶. Toutes ces représentations sont reliées par l'intention d'être contemplées dans l'espace public.

L'accès à ces représentations était réservé à certaines strates de la société médiévale. Il est important de différencier selon les différents occupants de ces espaces. Si certains lieux étaient principalement accessibles au clergé chargé de la messe (statuettes de Boniface VIII de Reims et Amiens; les portraits de Stefaneschi sur son retable⁷ et dans le *Codex de Saint Georges*⁸; les images de la Chapelle Peruzzi), il est probable qu'ils étaient également vus, à certaines occasions, par les membres laïcs de la commune pénétrant dans l'espace du clergé. Le *Codex de Saint Georges*, un missel destiné à la liturgie, était probablement réservé au clergé et ne pouvait pas être vu par les yeux de non ecclésiastiques. Le portrait de Stefaneschi dans ce codex se



Ill. 2. Artiste espagnol, *Tombeau de Gonzalo de Hinojosa*, vers 1327, cathédrale de Burgos. Le gisant est incliné vers le spectateur (© Santiago Abella).



Ill. 3. *Sépulcre de marbre de l'archevêque Juan de Aragón y Anjou*, avant 1334, cathédrale de Tarragone (Catalogne). Le sépulcre se trouve au-dessous d'une fenêtre s'ouvrant sur le reliquaire avec le bras de sainte Thècle (© Domaine public).

révèle particulièrement intéressant par cette restriction et des recherches supplémentaires devront être menées à ce sujet. Toujours est-il que nous n'en savons pas assez sur les groupes laïcs qui avaient accès, lors des occasions particulières, à l'espace généralement réservé aux religieux. Le principe et la destination sacrés et publics de ces portraits sont pourtant incontestables.

Il en est autrement pour les statues de Boniface VIII exécutées pour la ville d'Orvieto et de Bologne. Ici, elles ont été placées respectivement sur les portes de la ville et sur la façade du Palazzo della Biada⁹. Il est difficile à savoir, en effet, si ces statues étaient des véritables portraits ressemblants. Si c'était le cas, non seulement elles se trouvaient dans un espace public, mais leur contexte était profane. Elles seraient les plus anciens portraits connus exécutés pour un lieu profane, mais elles gardent, en tant que représentations du pape, un lien avec l'univers ecclésiastique. Les débuts du portrait ressemblant sont donc caractérisés par une qualité publique et, dans la grande majorité des cas, sacrée. C'est du moins ce que laissent penser les œuvres conservées.

MANNEQUINS RESSEMBLANTS DE PERSONNES CHÉRIES DANS LA NARRATION, XII^e SIÈCLE

■ Les sources textuelles, pour leur part, invitent cependant à une interprétation différente. Elles laissent supposer une fonctionnalité profane dès les premiers temps des portraits. Qui plus est, elles indiquent également très tôt un emploi qui pourrait être décrit comme non public¹⁰. Dans la langue française, la plus ancienne mention d'un portrait ressemblant dont j'aie connaissance est faite dans un poème profane¹¹. Il s'agit de la troisième branche du *Roman d'Alexandre*, probablement composé par Alexandre de Paris vers 1180¹². Le roman raconte les faits du roi antique Alexandre le Grand et décrit, au vers 4454 et suivants, comment la reine Candace, n'ayant jamais vu le roi auparavant, envoie le peintre Apelle pour en réaliser un portrait.

« Lie fu la roïne et maine grant baudor.
 Des mellors dras de soie d'Ynde superior
 Et de ciaux de Nubie charchié un missaudor,
 Une enseigne de paille et paroles d'amor
 Tramet a Alixandre, le roi mascedonor.
 Aveuc ciaux envioia Apellés son paintor,
 Que sor tous les paintors en porte cil la flor;
 Onques Dieus ne fist chose, s'il s'en met an labor,
 Que il ne contreface autresi ou gençor
 La façon et la forme, ja mar querrés mellor.
 La roïne li prie a conseil celeor
 Que du roi Alixandre li escrive l'ator.
 Tant dis com Apellés fu iluec a sejour

Une ymage i a faite de grosse et de longor
 Trestout a la samblance du roi mascedonor ;
 Bele fu et bien faite, mist i mainte color,
 Ausi com li rois iert de grosse et de longor ;
 Cil qui verra l'ymage ja nen iert en errour
 De connoistre Alixandre sans autre mostreor.
 Qant ot faite l'ymage, torne s'ent a peor,
 Crient que li rois nel sache, de ce en ot cremor,
 Et vint a la roïne, qui fu de grant valor.
 Ele reçut l'ymage et porte grant honor
 Por l'amor Alixandre le roi mascedonor.
 Qant la dame le voit si maine grant baudor,
 Forment l'a esgardee et loe le paintor,
 Ne la donroit nului por d'or plaine une tour.
 A celui qui l'ot faite dona por son labor
 Soissante livres d'or et cheval coureor.
 Et regrete Alixandre et lui et sa vigor,
 Sovent baise l'ymage, acole et vait entor ;
 Tel travail a la dame ne puet avoir gregnor¹³. »

La description de la peinture exécutée par Apelle correspond aux capacités notoires de ce dernier dès l'Antiquité¹⁴ : le portrait colorié représente parfaitement Alexandre relatif à son apparence ainsi qu'à sa taille et ses mensurations. La ressemblance du roi est à ce point réussie qu'elle induit en erreur chaque contemplateur : « Cil qui verra l'ymage ja nen iert en errour / De connoistre Alixandre » (vers 4471-4472). Dans la suite du récit, le portrait permet à Candace de reconnaître le roi, même sous sa fausse identité d'Antigoné¹⁵. Pour elle, l'image sert de substitut d'Alexandre, dont elle est tombée amoureuse sans pourtant l'avoir jamais rencontré. La fonction intime que Candace associe à la peinture est la raison pour laquelle elle la garde auprès d'elle dans sa chambre à coucher.

« Pucele, bien saciés por voir,
 Je sui Gavains. – Gavains!
 [fait ele,
 Je nel croi pas. – Amie bele,
 Si sui, c'est fine verités.
 – Sire, donques vos desarmés,
 Car veoir vuel sans couverture
 Vostre vis et vostre faiture.
 – Douce amie, molt volentiers,
 Ce li respont li chevaliers,
 Ja por itant n'i perdrai rien
 Qui me doie avenir de bien.
 Il se desarme vistement,
 Et el li dist molt francement :

L'importance de ce passage du *Roman d'Alexandre* réside incontestablement dans l'introduction ou reviviscence, en Occident, de la notion du portrait ressemblant ainsi que de sa fonction de rendre l'absent présent. La tradition littéraire du *Roman d'Alexandre* est ancienne et complexe et remonte à un texte grec du III^e siècle attribué au Pseudo-Callisthène et traduit en latin peu de temps après par Julius Valerius¹⁶. Les versions du texte se multiplient par la suite au point que sont même produites, entre autres, des interprétations byzantines, bulgares et arabes. Il est par conséquent difficile à apprécier si l'adaptation du thème antique – le jeu de la tromperie à l'aide du portrait – par Alexandre de Paris se réfère à sa possible connaissance de la pratique de portraiture à Byzance, qui selon certains chercheurs y aurait été continuée depuis l'Antiquité¹⁷. Dans ce dernier cas, Alexandre de Paris aurait fait référence à la pratique portraitiste byzantine en thématissant une narration localisée dans un domaine appartenant de son temps à l'Empire Byzantin, c'est-à-dire l'actuelle Grèce.

PORTRAITS RESSEMBLANTS GARDÉS PRÈS DE SOI, XIII^e SIÈCLE

■ Le texte d'Alexandre de Paris exerça pour sa part une influence considérable sur d'autres écrits. Ainsi, il semble jusqu'à présent avoir été négligé comme source directe d'un passage du roman anonyme, *La Première Continuation de Perceval*, qui appartient à la littérature arthurienne dans la suite du *Conte du graal*, ce dernier étant rédigé par Chrétien de Troyes. L'œuvre existe en plusieurs versions, dont celles qui nous intéressent ici sont composées entre 1205 et 1210. Le thème de « portrait », énoncée dans l'extrait suivant, a été transféré ici dans le temps contemporain de l'écrivain du début du XIII^e siècle et à la région de Bretagne :

« Je vous certifie ma demoiselle,
 que je suis Gauvain. – Gauvain!
 [fait-elle,
 je ne le crois pas. – C'est bien moi,
 ma belle amie, c'est la pure vérité.
 – Sire, désarmez-vous donc,
 car je veux voir votre visage et votre
 aspect sans que rien ne les dissimule.
 – Très volontiers, ma douce amie,
 répond le chevalier,
 je ne perdrai pas pour autant
 une si belle occasion.
 Il enlève vite ses armes,
 et elle lui dit très aimablement :

– *Biaus sire ciers, laiens irai
 En ma cambre. Tost revenrai,
 Si vos savrai lores a dire
 S'estes Gavains u non, biaux sire.
 Il li otroie, et ele en vaît.
 Un cier paille soslieve et trait
 Qui la cambre ot avironee,
 Si est par desos ens entree.
 Laiens ot une Sarrazine
 Qui vint des cambres la roïne,
 Qui estoit molt preus et cortoise.
 Un bort d'oeuvre sarrazinoise
 Ot cele fait qui molt ert sage,
 Si avoit portrait l'image
 Monsignor Gavain en cel bort.
 Ne l'ot fait pas boçu ne tort,
 Qui tot autel com il estoit,
 Com il s'armoît et desarmoît,
 Si proprement avoit portrete
 L'image a lui et samblant faite,
 Que nus hom vivans n'i fausist
 A lui conoistre qui veïst
 La portraiture et lui ensamble,
 Si tres durement le resamble.
 Qant la pucele l'ot veüe,
 Tantost est de la cambre issue,
 S'a le chevalier esgardé
 Qui son mantel ot afublé.
 Au vis et au contenelement
 Sot bien que c'ert il vraiment. »*

– Cher sire, je vais me retirer dans ma chambre. Je reviendrai de suite, et je pourrai alors vous dire, cher sire, si vous êtes Gauvain oui ou non. Il y consent et elle s'en va : elle soulève et tire une étoffe précieuse tendue tout autour de la chambre et entre par-dessous. Il y avait à l'intérieur une Sarrazine, sage et bien élevée, venant des appartements de la reine. Très adroite, elle avait exécuté une pièce d'œuvre à la façon sarrazine, sur laquelle elle avait portraituré Monsieur Gauvain. Elle ne l'avait pas fait bossu ni faux, mais tout à fait tel qu'il était, quand il était armé et désarmé. Elle avait fait l'image avec tant d'exactitude et de ressemblance qu'aucun homme vivant ne manquait pas à le reconnaître, lorsqu'il voyait ensemble l'image et le modèle, si grande était la ressemblance. Sitôt après avoir vu l'œuvre, la jeune fille est ressortie de la chambre, et a observé attentivement le chevalier, qui avait revêtu son manteau. À son visage et son maintien, elle se rend compte que c'est vraiment lui¹⁸. »

La similitude de l'œuvre par rapport au modèle, centrale dans la narration du passage cité, est décrite avec grande insistance et sur un plus grand nombre de vers que dans le *Roman d'Alexandre*. Plusieurs mots et expressions soulignent la concordance entre le portrait et le modèle, qui garantit la reconnaissance du personnage : « *ne boçu ne tort* », « *tot come il estoit* », « *proprement fait* », « *samblant* », « *conoistre* », « *tres durement resamble* ». La dette à Alexandre de Paris paraît évidente lorsqu'on considère les éléments suivants : la production d'un portrait ressemblant, la reconnaissance de l'inconnu grâce à l'image, la chambre où cette dernière est gardée.

Le récit souligne par ailleurs l'origine lointaine de l'image, exécutée par une suivante sarrazine qui connaît Gauvain de vue depuis le temps qu'elle servait à la cour de la reine Guimart. Le portrait est décrit comme une œuvre réunissant deux représentations sur un seul support. L'une montre Gauvain dans son armure, décorée de ses

signes distinctifs et peut-être ses blasons, tandis que l'autre permet de scruter son visage ainsi que son corps et son allure¹⁹. Ainsi, le roman situe le portrait à l'intérieur du mouvement figuratif contemporain opposant la représentation héraldique à celle du visage²⁰. Le support de l'œuvre peut être imaginé comme une broderie, puisque le mot « *bort* » accepte souvent cette signification²¹. Dans plusieurs versions, le même passage décrit comment une chambre à l'intérieur du pavillon est entourée d'un « *bort* », une tapisserie ou broderie²². Toutefois, ce n'est pas ce même « *bort* » qui fixe l'image de Gauvain, mais une autre pièce d'œuvre, peut-être une autre broderie, exécutée par la suivante sarrazine²³. Plusieurs versions de la *Première continuation de Perceval* parlent dans le passage cité même d'une « *painture*²⁴ ». Il pourrait, dans ce cas, s'agir d'un tableau, car « *bort* » était parfois susceptible de désigner une pièce de bois²⁵. L'auteur de la *Première Continuation* songeait

probablement à une peinture similaire à celle exécutée par Apelle. Quoi qu'il en soit, par l'adaptation du motif antique emprunté du *Roman d'Alexandre* au contexte contemporain, le poème indique l'apparition, en Occident, vers 1200, de l'idée selon laquelle la similitude d'un portrait permettrait la reconnaissance d'une personne. Un lien avec le domaine du sacré ne semble pas avoir été nécessaire pour développer cette idée à l'intérieur du texte.

La scène se déroule dans un pavillon érigé sur une lande où Gauvain rencontre la Pucelle de Lis (c'est son nom) lors d'une chevauchée qu'il entreprend pour essayer ses forces après une longue période de convalescence. La façon du pavillon n'est pas précisée dans le roman. Toutefois, nous pouvons supposer qu'il s'agit d'une de ces tentes champêtres, érigées dans un lieu idyllique, dont la noblesse se servait pour fuir ses résidences lorsque les conditions climatiques s'y prêtaient. Le motif est récurrent dans la littérature arthurienne de l'époque²⁶. Le fait que Pucelle de Lis ait apporté le portrait avec elle depuis sa résidence habituelle et qu'elle le garde auprès d'elle, dans l'espace qui lui sert de chambre, permet de le considérer comme le premier portrait domestique contemporain décrit en langue française. En dehors des deux romans mentionnés, je ne connais aucune autre source se référant à un portrait ressemblant au tournant de 1200.

Un fragment du roman de Tristan suivant la version de Thomas de Bretagne et datant de la première moitié du XIII^e siècle, autrefois dans la possession d'un érudit turinois et aujourd'hui perdu, relate un épisode hautement intéressant²⁷. Selon ce manuscrit, Tristan aurait fait ériger dans une grotte une statue mécanique d'Iseut (ainsi que de Brangien, sa suivante, et de son chien), capable d'être mue par un système reposant sur de l'énergie éolienne. Comme Tristan lui-même l'indique, « s'il a fait faire cette statue, c'est précisément pour se confesser à elle et pour lui dire ses loyales pensées, ses folles fureurs, ses tourments et sa joie d'aimer, car il ne savait à qui confier le fond de son cœur et l'objet de ses désirs²⁸ ».

Le *Roman de Hunbaut*, un autre roman arthurien composé entre 1270 et 1275, adopte le motif du portrait privé et développe l'idée du portrait véridique en sculpture en tant que substitut de l'aimé. Demoiselle de Gaut Destroit garde dans son château une statue de Gauvain taillée en bois, qu'elle a placée dans sa chambre près de son lit²⁹. Comme dans les ouvrages précédents, le portrait est une image de l'aimé, même si dans ce cas les choses sont plus compliquées³⁰. Le texte s'efforce de souligner la qualité mimétique au plus haut point réussie de la sculpture, parvenant même à tromper Keu et Giflet qui la prennent pour Gauvain.

INFLUENCES DES PORTRAITS LITTÉRAIRES

■ Certes, ces images littéraires possèdent une fonction à l'intérieur de la dramaturgie des romans³¹. Par ailleurs, elles semblent appartenir à un topos littéraire tout en variant la figure textuelle du portrait réaliste représentant la personne aimée. D'un côté, la statue du *Roman de Hunbaut* semble avoir été inspirée aussi bien par le *Roman d'Alexandre* que par la *Continuation de Perceval* : le fait que le simulacre est gardé à proximité du lit, dans le *Roman de Hunbaut*, et qu'il s'agit d'une représentation du corps entier (et non d'un buste) incite à cette interprétation. D'un autre côté, le portrait du *Roman de Hunbaut* puise à cette même idéologie qui se fait jour au dernier quart du XIII^e siècle et amène Jean de Meung à dépeindre, dans la partie du *Roman de la Rose* rédigé par lui (vers 1275-1280), comment Pygmalion tombe amoureux d'une sculpture d'une jeune fille, après l'avoir fabriquée.

Il est possible que cette sorte de portraits fût limitée à la sphère de l'imagination littéraire. Toutefois, la qualité novatrice de la notion de similitude développée autour de ces images reste surprenante. Des artefacts datant du XIII^e siècle, qui seraient analogues aux représentations mentionnées, n'ont pas encore été découverts. Cependant, ce fait ne veut pas dire grand-chose. Car nous savons qu'une grande quantité des œuvres exécutées dans des matériaux très fragiles se sont perdues au fil du temps. Il suffit, pour s'en rendre compte, de consulter les extraits d'archives et factures mentionnés par Victor Gay dans son *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance*³², par exemple sous l'entrée « tableau ». Toujours est-il que le naturalisme, voire l'hypperréalisme, qu'évoquent les romans mentionnés trouve un parallèle dans les ex-voto du Moyen Âge tardif, dont un des moments constitutifs était le miracle qui se produisit dans l'église de la Santissima Annunziata à Florence en 1252³³. Au plus tard au XIV^e siècle, ces ex-voto réalistes existaient en grande quantité à Florence, comme le note par exemple l'écrivain florentin Franco Sacchetti³⁴. Le miracle présumé eut ici des répercussions certaines sur l'exécution d'artefacts dévotionnels. Serait-il possible que les mentions littéraires des portraits courtois aient aussi eu très tôt une influence sur ce genre de représentations? Les écrits concernant le miracle florentin, entraînant à Florence la production d'images réalistes, étaient-ils le pendant religieux de l'idéologie discutant les images galantes à la même époque en France?

PORTRAITS PEINTS EN LITTÉRATURE ET IMAGES, XIV^e SIÈCLE

■ Le motif du portrait réaliste de la personne aimée est réactualisé en 1373 par Jean Froissart. Dans son *Joli buisson de jonece*, il fait « pourtraire [...] une ymage [...] par .I. peintre

sage et vaillant » de sa dame aimée, image qu'il enveloppe d'une toile cirée pour mieux la protéger et qu'il emporte avec lui dans ses voyages³⁵. Il est à noter que l'image du héros bien aimé a été remplacée ici par le portrait de la dame chérie. La ressemblance et le coloris du portrait sont loués, mais l'image n'est pas sujette à un jeu d'illusion comme dans le *Roman de Hunbaut* et ne sert plus à identifier la

personne inconnue³⁶. Bien plutôt, elle sert à réactualiser les douces pensées et émotions du contemplateur, elle est donc un substitut et un « garde souvenir ». Elle est peinte sur parchemin, et bien que le texte parle du « corps et de vis » (du corps et du visage), elle semble être une représentation en buste, car ce sont surtout les yeux, la bouche et les mains qui sont décrits :

« Il y a des ans plus de dis –
 Tu mesis, et bien m'en souvient,
 (Puis que dire le me couvient),
 Un ymage bel et prospice,
 Fait au samblant et en l'espice
 Que ta droite dame estoit lors.
 Se depuis tu ne l'as tres hors,
 Encores le dois tu avoir.
 Je t'empri, or y va savoir :
 Tu y sces moult bien le chemin,
 Et tu veras en parchemin
 L'ymage que je te devis,
 Pourtraite de corps et de vis,
 D'ieuls, de bouche, de nes de mains,
 Tout otele, ne plus ne mains,
 Ouvree en couleur bonne et riche,
 Com fu ta dame belle et friche
 Pour qui tu as les mauls d'amer
 Senti decha et dela mer.
 Tu y aras grant recouvrier,
 Car faite fu de main d'ouvrier
 Qui riens n'i oublia a faire;
 Et encores our mieuls parfaire
 Et plus priés ta plaisance ataindre,
 Coulourer le fesis et taindre
 Proprement au samblant d'icelle,
 Qui lors estoit jone pucelle;
 Et chils si bien y assena
 Qu'en l'ymage a dire riens n'a
 De propriété ne d'assise.
 Et si tost que tu le veras,
 De respondre te pourveras
 Et diras sans nulle abstenance
 Par une seule contenance
 Que tu fesis l'ymage faire
 Qui bien affiert en son affaire,
 Carelle est droite et a nu chief :
 "Vechi celle qui de rechief
 Me remet la vie ens ou corps.
 Pour l'amour de li je m'acors
 A estre jolis et chantans

« Il y a plus de dix ans, tu mis [dans un
 coffre], je m'en souviens bien
 (puisque'il faut que je le dise), un beau
 portrait tout indiqué pour te fournir
 cette matière, et qui avait été peint d'après
 l'aspect et la figure qu'avait alors ta dame
 légitime. Si depuis tu ne l'as pas sorti,
 tu dois encore l'avoir.
 Je t'en prie, va t'en enquérir :
 tu en connais bien le chemin,
 et tu verras, sur son parchemin,
 le portrait dont je te parle, la peinture
 de son corps et de son visage, de ses yeux,
 de sa bouche, de son nez et de ses mains,
 son portrait très fidèle, ni plus ni moins,
 réalisé en des couleurs vives et riches,
 à l'image de ta dame, qui était belle
 et fraîche, et pour qui tu sentis le mal
 d'amour ici et outre-mer.
 Tu verras, il est plein de ressources,
 car il fut réalisé par la main d'un artiste
 qui n'y commit aucun oubli ;
 et même, pour qu'il fût encore plus réussi,
 et qu'il t'apportât plus de plaisir,
 tu le fis teindre et colorer
 avec les couleurs mêmes de ta dame,
 qui était alors une toute jeune fille ;
 et le peintre y parvint si bien
 qu'en ce portrait il n'y a rien à redire,
 ni sur la ressemblance ni sur l'exécution,
 tant il est peint comme il se doit. Et dès que
 tu le verras, tu t'apprêteras à me répondre,
 et diras aussitôt sans te retenir
 que tu fis faire un portrait
 qui remplit parfaitement sa fonction,
 car ta dame y figure
 debout et tête nue :
 "Voici celle, diras-tu,
 qui me fait renaître.
 Pour l'amour d'elle, j'accepte
 d'être joyeux et de chanter,

Et penser a mon jone tamps,
 Comment que la saison m'eslonge."
 Or ne quier voie ne eslonge
 Qui te destourne de ce point,
 Car elle te vient bien a point :
 Tu ne poes plus grant cose avoir.
 - Haro! di je, vous dites voir.
 Il me souvient moult bien, par m'ame,
 Qu'apriés le façon de ma dame
 Je fis pourtraire voirement
 Un ymage notoirement
 Par .I. pointre sage et vaillant ;
 De quoi tous jours en travaillant
 Cest ymage avec moi portoie
 Et grandement me deportoie
 Au veoir et au regarder.
 Et encores pour mieuls garder
 Mis l'avoie en toille chiree.
 Or ne s.ai s'elle est empiree,
 Car il a bien .VII. ans entiers,
 Quoi que g'i pense volontiers,
 Que je n'ouvri ne fui au coffre. »

en repensant à ma jeunesse,
 bien que mon âge m'en éloigne."
 Maintenant ne cherche plus de moyen
 ni d'excuse pour te détourner
 de cette tâche, car le portrait arrive à point :
 tu ne peux plus avoir grand-chose encore.
 – Hélas, dis-je, vous dites vrai.
 Je me souviens bien, par mon âme,
 que d'après le visage de ma dame
 je fis peindre un portrait fidèle
 (c'est une chose bien connue),
 par un peintre habile et doué ;
 par la suite dans mes voyages j'emportais
 toujours avec moi ce portrait
 et ce m'était un grand plaisir de le voir
 et de le contempler.
 Et même pour mieux le protéger je l'avais
 entouré d'une toile cirée. Maintenant je ne
 sais pas s'il ne s'est pas détérioré, car il y a
 bien sept grandes années que, tout
 en y pensant volontiers, je ne suis pas allé
 jusqu'au coffre et je ne l'ai pas ouvert³⁷. »

Avant Froissart, en Italie, Pétrarque avait décrit et loué vers 1339, en deux sonnets, les capacités du peintre italien Simone Martini, qui aurait exécuté un portrait de Laure, l'aimée du poète même³⁸. Bien qu'aucune trace n'existe de ce portrait, l'élément intrigant est le fait que Simone Martini était un personnage historique, peintre actif au XIV^e siècle et renommé entre autres pour les portraits de Guidoriccio da Fogliano et Robert d'Anjou³⁹. Ses capacités de portraitistes louées dans les poèmes trouvent donc un équivalent dans sa renommée historique. Il reste cependant difficile de trancher si le portrait de Laure a réellement existé ou s'il faut comprendre les sonnets comme une prestation littéraire de Pétrarque, qui aurait reformulé le motif du portrait galant en attribuant une image fictive à un artiste vivant de son temps. Par ailleurs, Pétrarque avait eu recours, lui aussi, au motif de garder l'image de l'aimée

près de soi. Dans son *Secretum meum*, composé entre 1347 et 1353, il revient au portrait réalisé par Simone Martini et mentionne que cet « autre [visage] artificiel, exécuté à sa demande par un illustre artiste ingénieux, était toujours la cause d'immortelles larmes⁴⁰ », partout où Pétrarque l'emportait.

Quoi qu'il en soit, dans le *Livre du voir dit* composé par Guillaume de Machaut, entre 1363 et 1365, cette même figure littéraire du portrait de la dame aimée fait sa réapparition. Le roman de Guillaume est connu pour les faits historiques dont il traite ainsi que pour son style littéraire pouvant être rapproché d'un journal intime⁴¹, et la question se pose donc à nouveau de savoir si l'image de sa dame a existé ou non. À plusieurs reprises, le portrait, décrit au plus haut degré ressemblant, est mentionné à l'intérieur de l'ouvrage :

« Et de mon ymage que vous m'avés
 escript que je vous envoie le plus tost
 qu'elle sera pourtraite, sachiés que je la
 fais pourtraire et la vous envoieurai le
 plus tost qu'elle sera pourtraite⁴². »
 [...]
 Et Fortune m'i est contraire,
 Car il ha près de .IX. semaines

« Quant à mon portrait, dont vous m'avez
 écrit que je vous l'envoie aussitôt qu'il sera
 achevé, sachez que je fais faire la
 portraiture et que je vous l'enverrai
 dès que la portraiture sera terminée.
 [...]
 Fortune aussi contrarie mes projets,
 car il y a près de neuf semaines

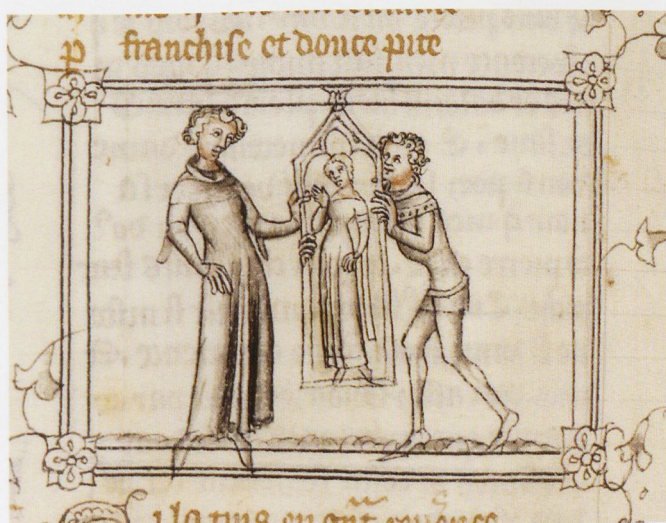
*Que de li nouvelles certaines
N'oy, dont je sui en doubtance
Qu'elle n'ait aucune grevance
Ou que son cuer ne soit ailleurs,
Qu'elle trop en voit de milleurs.
Toute voie j'ay son ymage,
Pourtraite au vif en une page,
Si bien, si bel, si vivement,
Qu'on ne porroit plus proprement.»*

que je n'ai pas appris d'elle
des nouvelles sûres, et cela me fait redouter
que quelque chose de fâcheux lui soit
arrivé, ou que son cœur soit allé ailleurs,
car elle voit beaucoup d'hommes de qualité.
Certes j'ai son portrait, peint sur le vif
sur une feuille, si parfaitement, si beau,
si vivement qu'on ne pourrait
le faire plus exactement⁴³. »

Selon la narration du roman, Guillaume reçoit l'image envoyée par son aimée, qu'il appelle Toute-Belle; il l'enferme plus tard dans un coffre, pour l'installer finalement dans sa chambre. Le portrait de Guillaume est exceptionnel à plusieurs titres. D'abord, comme les images discutées plus haut, il s'agit d'un portrait que le poète garde auprès de lui, dans sa maison, et qu'il installe dans sa chambre. Ensuite, c'est la façon dont Guillaume se sert du portrait qui est étonnante. Guillaume a l'habitude de le décorer de bijoux et de tissus, pour lui donner un aspect plus vivant⁴⁴. Son attitude rappelle fortement, bien sûr, les pratiques devant les ex-voto ou les effigies royales mentionnés plus haut. Guillaume thématise donc bien la ressemblance ainsi que son rôle de substitution⁴⁵.

Dernier point intéressant, le manuscrit français 1584 de la Bibliothèque nationale de France, composé entre 1372 et 1377, contient quatre miniatures représentant le portrait de Toute-Belle⁴⁶ (ill. 4-7). Les miniatures, pour lesquelles une coloration n'était pas prévue, montrent un portrait de face et en pied : la dame est vêtue d'un habit sécu-

lier, la main droite dans un geste de salutation adressée à Guillaume. Le cadre, apparemment en bois, se termine vers le haut en pointe et porte sur les bords supérieurs des crochets, tandis que la surface peinte est limitée par un trilobe pointu. De tels portraits datant du XIV^e siècle ne sont pas connus. Il est donc légitime de poser la question de la source d'inspiration du miniaturiste. Le cadre, la vue de face et la représentation en pied rappellent les peintures des saints. La figure de Toute-Belle semble, par ailleurs, avoir été exécutée en relief, car ses pieds dépassent le cadre inférieur. Une telle peinture en relief de la *Vierge à l'Enfant*, exécutée au XII^e siècle, se trouve aux Offices⁴⁷. Comme la pratique de vêtir le tableau qui renvoie aux ex-votos, le miniaturiste semble faire référence au domaine sacré. Le poinçonnage de l'arrière-plan du portrait, sur la miniature représentant le *Rêve de Guillaume de Machaut* (ill. 6), semble confirmer cette interprétation. Le portrait aurait été exécuté sur un fond d'or, tel celui du panneau représentant Jean le Bon au musée du Louvre⁴⁸. Il est possible que l'artiste ait souhaité exprimer par là le développement de la portraiture à partir



Ill. 4. *Machaut admirant le portrait*, peinture sur parchemin, Paris ou Reims, 1372-1377, Bibliothèque nationale de France, ms. français 1584, fol. 235 v^o (détail).



Ill. 5. *Comment l'amant emprisonna l'image de toute bele*, Paris ou Reims, 1372-1377, peinture sur parchemin, Bibliothèque nationale de France, ms. français 1584, fol. 291 r^o (détail).

que i'au plus que moy ne autru. Si
en loies dou tout hors dedoubte. ayon
tresdous cuer. Veillez moi enuioier v're
liure le plus tost que vous porrez. car
ie ne pren plaisir ne esbatemēt que
v'us et en vos choses. Je prie a mē
que il vous doit honneur et ioye de
tout ce q' vostre cuer aime.

Vostre loial amē

Amant

Ainsi s'ymage memoia
Par le vallet qui sauoia
moy. et me dist en recoy
ne vez a ie ne say quoy
Vre dame vous enuioie
Et bñ ma dit se dieus mauoie
Quen autre main la chose naille
Qna vous. tenez ie la vous baille
Et je la recus liement
Et la pris hōnorablemēt
Et puis de mon oz li donnay
Et qnt a li fait mon don ay
Et men a lai gūt aieur
Ons seuls sans nulle creature
Et menfermai dedes ma chambre
O als q' nauoit cuer ne mēbre
Qne fremist de droite ioye
Pour le grāt desir que i'auoie
De veoir ce riche p'set
Et qnt m'ot fors moy p'set
Je pris ceste ymage iolie
Qntrop bñ fu entortille
Des cuērechies ma douce amour
Si la desloiaiy sans demour
Et qnt ie la vi si tresbele
Je li mis anon toute bele
Car tantost li fis sacrifice
Aompas de tor ne de gemce
Entois li fis loial hommage
De mains. de bouche. et de corage

Agenons et aiontes mains
Et braiemēt ce fu don menis
Car sa douceplaisant empreinte
Fu en mon cuer si fort empreite
Qne i'auais ne sen partura
Tant com li corps p'terre uia
Ems sera de moy aouree
Senne amee. et hoimouree
Som ma souuerenne deesse
Qngarist tout ce q'mour blesse
En moy on elle omura iadis
Trop plus q' saīs de paradis
Sar i'estoie dou tout perdis
Az. desconfis et esperdis
Ais. ij. fois ma ressuscite
Ais. ij. fois ma ressuscite
Pfranchise et douce pite



I la tins en gūt renēce
Po' la bonte et la vaillance
De celle dont elle venoit
Car mens de li ne conuenoit
Si la mis haut dessus mon lit
Agūt ioye et agūt delit
Pour li veoir et atoucher
Amon leuer et au couchier
Je la vesti ie la paray
Et mētes fois la comparay
Avenus. qnt ie la ourdoie
Et plus entoz. car ie disoie
Douce ymage douce samblāce
Plus q' venus as de p'issance

P our viseter un men signe
 ille fois de laure gringneur
 ut il me vit il prist a rire
 t puis me comansa a dire
 mis vous batez les buissos
 ont autres ont les ouillios
 ais il le dist en audience
 euant tous et en ma presence
 ut cusi me vi salues
 i esperdus et si mues
 m. quouqs mot ne respondi
 i que un petoit attendi
 t puis apres le saluay
 ais manere si fort muay
 u saluer. que ne sauoie
 e dire me gart que ie disoie
 nisi chascuns me raportoie
 hote qui mon cuer enhortoit
 oublier ma dame de pris
 Q uam. criem. fers. et loe et pris
 es en alant p mi la rue
 hastans un estrabot me rue
 n disant et p moquerie
 I E voy tel qui a bel amie
 S nisi chascuns me rigolou
 p our ce que ma dame voloit
 Q nos amours fussent chantees
 p ar les rues. et flarolces
 E t que chascuns aperceust
 Q uelle manoit. et le sceust
 E t cestoit chose asses comune
 E t a chascun et a chascune
 S e vous dirai que ie fis
 B ien croy que ce fu mes profis

**Cōment lamāt cuprisonna
 llunage de toute bele**



E fu droit en mois de nouembre
 Quō fat feu en sale et en chābre
 Si demouray en ma maison.
 usqua la nouvelle saison
 uonques vers elle neuuoyay
 e lettre nescris ne ploay
 our li enuoyer ne tramette
 uailleurs voloie mō temps mettre
 a demouray manite iournee
 ueinsois quelle fust adiournee
 ftoie saous de plourer
 i ne vos de puis aouer
 a bele ymage. emsois lostay
 e mon cheues. et la boutay
 t nns en un petit coffret
 dedens j. plus grant coffre est
 a est encore et y sera
 a piete mais nen partira
 ms la tenray en ma prison
 crinee. pour la mespison
 ue ma dame a fait enuers moy
 nt elle a fait nouuel amy
 am amis le ma ou raporte
 out perdu ioie et depece
 ors pour aligier ma dolour
 m tant et palist ma coulour
 e fis ceste balade ci
 cuer tant et malade si





Ill. 6. *Comment l'image de toute belle se complaint à l'amant*, Paris ou Reims, 1372-1377, peinture sur parchemin, Bibliothèque nationale de France, ms. français 1584, fol. 293 r° (détail).

d'une origine religieuse ou le fait que son introduction dans le domaine profane fût encore chose rare à son époque.

LE PORTRAIT PEINT D'UNE DAME, VERS 1410

■ Le plus ancien portrait indépendant d'une dame est seulement de peu de temps plus jeune que le roman de Guillaume de Machaut. Il s'agit d'une peinture franco-flamande, datée de 1410 environ, montrant le buste d'une femme en profil⁴⁹ (ill. 8). C'est la seule représentation d'une femme à l'intérieur d'un petit corpus de portraits peints conservés, tous datant d'avant 1425⁵⁰. L'iconographie du tableau ne correspond en rien à la miniature dans le *Livre du voir dit*. Cependant, son emploi semble avoir été similaire. Il a été mis en rapport avec les portraits de mariage mentionnés peu de temps après 1400⁵¹. Peint sur parchemin ou papier, centré sur le visage et le buste, il semble correspondre au portrait que Froissart décrit dans son *Joli buisson de jonece*⁵². Même si les fonctions du portrait galant et du portrait de mariage ne sont pas identiques, ils peuvent toutefois être rapprochés par leur idéologie commune qui est d'abou-



Ill. 7. *Comment l'amant desprisonna l'image de toute belle*, Paris ou Reims, 1372-1377, peinture sur parchemin, Bibliothèque nationale de France, ms. français 1584, fol. 296 v° (détail).

tir à un engagement d'affection mutuel. Le *Portrait d'une femme* devrait donc avoir appartenu à l'une de ces deux sous-catégories.

La lignée des sources littéraires depuis la fin du XII^e siècle esquissée ici semble indiquer une production de portraits galants plus ancienne que ne le font penser les tableaux conservés. Ainsi, l'accumulation des sources littéraires au XIV^e siècle indique également l'emploi plus précoce des portraits de mariage, dont l'évidence documentaire n'est palpable que quelques décennies plus tard. J'ai montré le rôle important qu'a joué le portrait galant pour la reviviscence de l'idéologie du portrait ressemblant. Le *Roman d'Alexandre* pourrait représenter un lien direct avec la pensée antique du portrait réaliste. Dans la langue française, ce sont effectivement les sources littéraires appartenant au contexte du portrait de l'aimé qui sont les plus anciennes à se prononcer sur l'existence de représentations naturalistes de l'homme. En même temps, le portrait de l'aimé était, semble-t-il, toujours gardé tout près de la personne à laquelle il était destiné, ce qui fait de lui également un portrait domestique.



Ill. 8. *Portrait en profil d'une dame*, Franco-flamand, vers 1410, huile sur papier ou parchemin sur bois, surface peinte 52 x 36,6 cm, tableau 53 x 37,6 cm, Andrew W. Mellon Collection, National Gallery of Art, Washington DC (© National Gallery of Art, libre de droits).

Notes

1. VON MOOS P., « Öffentlich » und « privat » im Mittelalter. Zu einem Problem der historischen Begriffsbildung, Heidelberg, Winter, 2004, p. 23-24. ALCUIN, *Disputatio de rhetorica et de virtutibus regis Karoli et Albini magistri* (The rhetoric of Alcuin and Charlemagne : a translation, with an introduction, the Latin text, and notes), W. S. HOWELL (dir.), New York, Russell and Russell, 1965, c. 43 : « *Iam quoque necesse esse video, ut domesticus usus cavere incipiat, quod publicus conventus detrahere possit...* »
2. Voir DÜLBERG A., *Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin, Mann, 1990.
3. HANS MEMLING, *Maarten van Nieuwenhove en adoration de la Vierge à l'Enfant*, Municipal Museums, Bruges, Hospitaalmuseum Sint-Janshospitaal, gauche et droite : 52,5 x 41,5 cm.
4. Par exemple les sépulcres de Riccardo Annibaldi (mort en 1289), Saint-Jean de Latran, Rome; Matteo d'Acquasparta (mort en 1302), S. Maria in Aracoeli, Rome; Gonzalo Garcia Gudiel (mort en 1299), S. Maria Maggiore, Rome. Voir les illustrations dans GARMS J., SOMMERLECHNER A. et TELESKO W., *Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium. Vom 13. bis zum 15. Jahrhundert*, 2 vol., Rome, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1981-1994, vol. 2.
5. Il s'agit des statues et statuette exposées à Reims et Amiens. Voir PARAVICINI BAGLIANI A., « Boniface VIII en images. Vision d'Église et mémoire de soi », D. OLARIU (dir.), *Le portrait individuel, réflexions autour d'une forme de représentation, XIII^e-XV^e siècles*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 65-81, p. 66-68.
6. Pour Stefaneschi ainsi que pour la chapelle Peruzzi, voir CASTELNUOVO E., « Les portraits individuels de Giotto », D. OLARIU (dir.), *Le portrait individuel*, p. 103-120, p. 115-120.
7. Pour l'emplacement du retable, voir par exemple KEMPERS B. et DE BLAUW S., « Jacopo Stefaneschi, patron and liturgist, a new hypothesis regarding the date, iconography, authorship, and function of his altarpiece for old St. Peter's », *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, n° 47, 1987, p. 83-113.
8. Voir DYKMANS M., *Le cérémonial papal de la fin du Moyen âge à la Renaissance. De Rome en Avignon ou le cérémonial de Jacques Stefaneschi*, Bruxelles, Institut Historique Belge de Rome, 1981, p. 98-100; CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO M. G., *Il maestro del codice di San Giorgio e il cardinale Jacopo Stefaneschi*, Florence, Adam, 1981, p. 251-257; notice de B. D. BOEHM dans KATNER L. B. et al., *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300-1450*, cat. exp. New York, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994, p. 89-95.
9. PARAVICINI BAGLIANI A., « Boniface VIII en images », art. cité, p. 72-73.
10. Un premier épisode lié à un portrait ressemblant après l'Antiquité date de l'an 949. Il s'agit de la tentative de réaliser une peinture d'Edwige de Souabe, tentative à laquelle un peintre grec succombe en raison des grimaces que la fille fait. Edwige, nièce de l'empereur Otton I^{er}, devait être mariée à un prince byzantin et la peinture devait sans aucun doute faire office d'un portrait de mariage. Voir *St. Galler Klostergeschichten*, H. H. HAEFELE (dir.), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, chap. 90, p. 184 sq. : « *Haec quondam parvula, Constantino Graeco regi cum esset desponsata, per eunuchos eius ad hoc missos literis Grecis adprime est erudita. Sed cum, imaginem virginis pictor eunuchus domino mittendam uti simillime depingeret, sollicita eam inspiceret, ipsa nuptias exosa os divaricabat et oculos.* »
11. Une multitude d'aspects est liée à l'apparition du portrait galant. Ulrich Pfisterer rappelle que les troubadours incluent dès le XI^e siècle dans leurs chants la description du portrait de l'aimée gravé dans le cœur. Cette idée semble trouver son origine dans la métaphore du sceau posé sur le cœur, mentionnée dans le Cantique des Cantiques (8,6 : « *pone me ut signaculum super cor tuum* »), ainsi que dans l'image mentionnée dans l'Ancien Testament selon laquelle l'artiste doit englober son œuvre dans son cœur (Eccl. 28, 27). Par ailleurs, l'art de la mémoire, se servant d'images parlantes, a certainement joué un rôle dans le développement des idées mises en rapport avec l'image de l'aimée. Voir l'étude approfondie sur les rapports entre l'amour et l'art PFISTERER U., *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder : Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin, Akademie Verlag, 2008, ici p. 292, avec bibliographie. Les pages qui suivent étudient l'apparition de l'idée selon laquelle la personne aimée est représentée par un artefact et donc extérieur à l'univers purement mental. Cependant, il semble indéniable que le Moyen Âge ne fit pas une aussi stricte séparation entre monde extérieur et monde intérieur que nous aujourd'hui. Voir par exemple la description des peintures d'une « chapelle de l'âme » datant du début du XIV^e siècle, c'est-à-dire une chapelle mentale destinée à la dévotion personnelle, que Pfisterer donne, p. 293, note 725.
12. ALEXANDRE DE PARIS, *Le roman d'Alexandre*, texte édité par E. C. ARMSTRONG et al., L. HARF-LANCNER (dir.), Paris, Librairie générale française, 1994.
13. ARMSTRONG E. C. et al. (dir.), *The medieval french roman d'Alexandre, vol. 2 : Version of Alexandre de Paris*, Princeton, Princeton University Press, 1937, vers 4454-4485. Pour une traduction ALEXANDRE DE PARIS, *Le roman d'Alexandre, op. cit.* Voir aussi MÉNARD P., *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969, p. 192.
14. Voir par exemple LAPLACE M., *Le roman d'Achilles Tatios. « Discours panégyrique » et imaginaire romanesque*, Berne, Peter Lang, 2007, p. 351; CORBELLARI A. : « De la représentation médiévale. Fantasma et ressemblance dans l'esthétique romanesque du Moyen-Âge central », *Poétique*, 127, 2001, p. 259-279.
15. Vers 4760-4780.
16. ALEXANDRE DE PARIS, *Le roman d'Alexandre, op. cit.*
17. MILLET G., « Portraits byzantins », *Revue de l'art chrétien*, n° 61, 1911, p. 445-451.
18. ANONYME, *Première continuation de Perceval*, W. ROACH (dir.), trad. C.-A. VAN COOLPUT-STORMS, texte du manuscrit L, Paris, Librairie générale française, 1993, vers 1644-1686. Voir aussi BURR K. L., « A Model Knight: Gauvain as *Objet d'art* », C. M. JONES et L. E. WHALEN (dir.), *Li premerains vers. Essays in honor of Keith Busby*, Amsterdam, Rodopi, 2011, p. 75-89.
19. Pour la représentation par les armoiries voir PARAVICINI W., « Gruppe und Person. Repräsentation durch Wappen im späteren Mittelalter », A. v. HÜLSEN-ESCH et O. G. OEXLE (dir.), *Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1998, p. 329-389.
20. Pour l'importance de la représentation du visage vis-à-vis des armoiries, voir PASTOUREAU M., « L'effervescence emblématique et les origines héraldiques du portrait au XIV^e siècle », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1985, p. 108-115.
21. TOBLER A. et LOMMATZSCH E. (dir.), *Altfranzösisches Wörterbuch*, réimpression des premiers volumes et continuation, Wiesbaden, F. Steiner, 1955-2002 (1^{re} éd. 1925), vol. 1 (1955), col. 1082, « Stickerei ». Le mot « pourtraiture » est souvent employé à cette époque pour des œuvres brodées : OLARIU D., *La Genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidération du portrait à partir du XIII^e siècle*, Berne, Peter Lang, 2014, p. 35-79.
22. ANONYME, *Première continuation de Perceval*, W. ROACH et R. IVY (éd.), d'après les manuscrits T, V, D, *The continuations of the old french Perceval of Chrétien de Troyes, vol. 1 : The first continuation*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1949, vers 2673-2676 : « *ele vaît/El paveillon, ou avoit fait/Chambre d'un bort avironnee;/Si ot une petite entree.* »
23. IBID., vers 2677-2692 : « *S'ot dedens une Sarrazine/Qui vint des chambres la roïne Guimart qui molt estoit cortoise./Un bort d'oivre sarrazzinoise/Ot fait cele qui molt ert sage,/Et avoit ens portrait l'image/ Monseignor Gavain en cel bort./Ne l'ot pas fait bochu ne tort,/Mais tot ausi come il estoit,/Come*

- il s'arroit et desarroit, / Ses bones teches, sa biauté, Sa cortoisie, sa bonté. / Tot i ot portrait si tres bien / Que l'image sor tote rien / Monseignor Gauvain par peinture / Sambloit et fu de tel figure. » De façon erronée, le « bort » est dans la littérature scientifique souvent interprété comme celui entourant la chambre de Pucelle. Voir par exemple SCHMOLKE-HASSELMAHN B., *The evolution of arthurian romance, the verse tradition from Chrétien to Froissart*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 113. Selon LABORDE Comte L. d., *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du musée du Louvre*, 2 vol., Paris, Vinchon, 1853, vol. 2, p. 494, le mot « sarrasin » désigne au Moyen Âge « tout ce qui avait un air oriental, le grec, ou comme nous l'appelons, le byzantin, compris ». L'auteur de la *Première Continuation* donne ainsi un indice à la source de son œuvre. Toutefois, il est également possible qu'il fasse allusion au domaine byzantin et au fait que cette sorte de portraits a été introduite en Occident depuis Byzance. Voir aussi OLARIU D., *Genèse de la représentation ressemblante*, op. cit., p. 162.
24. Voir note précédente, ANONYME, *Première continuation de Perceval*, d'après les manuscrits T, V, D, vers 2691.
25. « Bort = pièce de bois courbe, de sapin probablement, réservée pour la marine » : GODEFROY F., *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes, du IX^e au XV^e siècle*, 10 vol., Paris, F. Vieweg, 1881-1902, vol. 1, p. 689.
26. Voir MARTIN H. et RUSSON M., *Vivre sous la tente au Moyen Âge (V^e-XV^e siècle)*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2010, p. 73-94.
27. Pour la datation, voir LACY N. (dir.), *Early French Tristan poems II*, Woodbridge, Brewer, 1998, p. 4 et THOMAS (DE BRETAGNE), *Les fragments du Roman de Tristan. Poème du XII^e siècle*, B. H. WIND (dir.), Paris, Droz, 1960, p. 10.
28. Traduction selon *Les Tristan en vers. Éd. comprenant texte et traduction nouvelle par Jean-Charles Payen*, PAYEN J.-C. (dir.), Paris, Bordas, 1991, p. 59. Voir aussi PINKUS A., *Sculpting Simulacra in Medieval Germany, 1250-1380*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 8-10 et *passim*.
29. *The Romance of Hunbaut. An arthurian poem of the thirteenth century*, WINTERS M. (dir.), Leyde, Brill, 1984, vers 3104-3119 : « En la candre la pucele ot / Une Imagen si entaillie, / C'uns engingnieres ot taillie / Si a droit que n'i ot que dire, / Que de sanblant n'i ot a dire / Con mesires Gauvains estoit / A tesmong celui qui le voit / Que l'images itels ne fust, / Si ert entaillie de fust / Si a droit et en tel sanblant / Que ja nus hom por nul sanblant, / Tant fust ne percevans ne cointe, / Qui, tant fust [de] Gauvain acointe, / Se l'imagene esgardast el vis, / Qu'il ne [li] fust molt [bien] avis / Qu'i veist Gauvain en apert. » Voir aussi BURR, « A Model Knight », art. cité, en particulier p. 80-81.
30. En effet, la demoiselle fut réfutée par Gauvain, ce qui par la suite transforma ses sentiments dans un amour-haine.
31. Voir BURR, « A Model Knight », art. cité.
32. GAY V., *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance*, 2 vol., Paris, Picard, 1887-1928.
33. Voir DIDI-HUBERMAN G., « Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari », *Mélanges de l'École française de Rome (Italie et Méditerranée)*, n° 106, 1994, 2, p. 383-432; PAOLO ATTAVANTI, *Dialogus de origine ordinis servorum ad Petrum Cosmae*, cité dans HOLMES M., « The Elusive Origins of the Cult of the Annunziata in Florence », THUNØ E. et WOLF G., *The Miraculous Image in the Late Middle Ages*, Rome, Erma di Bretschneider, 2004, p. 98.
34. SACCHETTI F., *I sermoni evangelici, le lettere ed altri scritti inediti o rari*, cité dans HOLMES M., « The Elusive Origins of the Cult of the Annunziata in Florence », op. cit., p. 112.
35. Voir JEAN FROISSART, *Joli buisson de jonece*, A. FOURRIER (dir.), Genève, Droz, 1975 (1^{re} éd. 1829), vers 480-543, 1953-1959, 3737-3746, ici 531-539. Voir aussi FREEMAN M. A., « Froissart's "Le Joli Buisson de Jonece": A Farewell to Poetry », M. P. COSMAN et B. CHANDLER (dir.), *Machaut's World: Science and Art in the Fourteenth Century*, New York, New York Academy of Sciences, 1978, p. 235-247; KAY S., *The Place of Thought. The Complexity of One in Late Medieval French Didactic Poetry*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007, p. 134-140; HEINRICH K., *The Myths of Love. Classical Lovers in Medieval Literature*, University Park (Pa), Pennsylvania University Press, 1990.
36. D'ailleurs, Froissart connaît bien l'histoire de Candace et Alexandre le Grand, puisqu'il traite, dans *L'espinette amoureuse* (composé vers 1369), ce thème et mentionne le portrait ressemblant d'Alexandre, vers 1798-1801.
37. JEAN FROISSART, *Le joli buisson de Jonece*, op. cit., FOURRIER A. (dir.), p. 13-16, p. 32-33.
38. Il s'agit des sonnets 77 et 78 du *Canzoniere*.

LXXVII

*Per mirar Policleto a prova fiso
con gli altri ch'ebber fama di quell'arte
mill'anni, non vedrian la minor parte
de la beltà che m'ave il cor conquiso.*

Quand les peintres fameux et Polyclète même
Pour la représenter regardaient mille ans,
Leurs yeux ne verraient pas, fussent-ils excellents,
La plus petite part de la beauté que j'aime.

*Ma certo il mio Simon fu in paradiso
(onde questa gentil donna si parte),
ivi la vide, et la ritrasse in carte
per far fede qua giù del suo bel viso.*

Mais mon Simon sans doute eut le bonheur extrême
De voir au paradis ses traits étincelants;
C'est là qu'il la peignit de ses pinceaux galants
Pour nous offrir d'an ange un immortel emblème.

*L'opra fu ben di quelle che nel cielo
si ponno imaginar, non qui tra noi,
ove le membra fanno a l'alma velo.*

L'œuvre fut en effet de celles que l'esprit
Croit faites dans le ciel où l'art du beau fleurit,
Non sur la terre où l'âme est par le corps voilée.

*Cortesia fè; nè la potea far poi
che fu disceso a provar caldo et gelo,
et del mortal sentiron gli occhi suoi.*

L'artiste était là-haut certain de réussir.
Mais le froid d'ici-bas aurait pu le transir,
Une fois descendu de la voûte étoilée.

LXXVIII

*Quando giunse a Simon l'alto concetto
ch'ia mio nome gli pose in man lo stile,
s'avesse dato a l'opera gentile
colla figura voce ed intelletto,*

Lorsque Simon conçut le généreux dessein
De prendre en ma faveur sa palette admirable,
Que ne sut-il donner à son œuvre durable,
La voix, l'intelligence ainsi que le dessin!

*di sospir' molti mi sgombrava il petto,
che ciò ch'altri a più caro, a me fan vile:
però che 'n vista ella si mostra bumile
promettemdomi pace ne l'aspetto.*

Il m'aurait délivré d'un nuage malsain
Et de bien de soupirs qui me font misérable;
Car, loin qu'elle me montre un air inexorable,
Son doux aspect promet le repos à mon sein.

*Ma poi chi' vengo a ragionar co llei,
benignamente assai par che m'ascolte,
se risponder s'avesse a' detti miei.*

Bien plus, quand je lui parle avec ma voix plaintive,
Elle semble écouter d'une voix attentive;
Mais la réponse, hélas! ne doit jamais venir.

*Pigmalion, quanto lodar ti dèi
de l'immagine tua, se mille volte
n'avesti quel ch'i' sol una vorrei.*

Combien fut plus heureux l'amant de Galathée!
Mille fois il obtint de sa lèvres sculptée
Ce qu'une seule fois je ne puis obtenir.

- FRANCESCO PETRARCA, *The Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta)*, FREDERIC J. (éd.), vol. 1, Market Harborough, 2000, p. 238, pour la date. LE DUC P., *Les sonnets de Pétrarque. Traduction complète en sonnets réguliers*, 2 vol., Paris, Leon Willem, 1877, vol. 1, p. 128 et 130. Pour une discussion de Pétrarque et Simone Martini, voir MARTINDALE A., *Simone Martini. Complete edition*, Oxford 1988, p. 49-53; BERTOLANI M. C., « Dall'immagine all'icona », *Quaderns d'Italia*, 11, 2006, p. 183-201; CAMPBELL C. J., « Simone Martini, Petrarch, and Vernacular Poetics of Early Renaissance Art », *Dialogues in art history, from Mesopotamian to Modern: readings for a new century*, éd. E. CROPPER, Washington 2009, p. 207-221.
39. MARTINDALE, A., op. cit., p. 40-41, 66-67, 210-211. LEONE DE CASTRIS P., *Simone Martini*, Milan, Federico Motta Editore, 2003, p. 136 sq.
40. PÉTRARQUE, *Secretum meum*, G. REGN (dir.), Mayence, Dietrich'sche, 2004, p. 281 : « Quid autem insanium quam, non contentum presenti illius vultus effigie unde hec cuncta tibi provenerant, aliam fictam illustris artificis ingenio quesivisse, quam tecum ubique circumferens haberes materiam semper immortalium lacrimarum? » PFISTERER U., *Lysippus und seine Freunde*, op. cit., p. 298.
41. GUILLAUME DE MACHAUT, *Le livre du voir dit*, P. IMBS (dir.), introduction, coordination et révision J. CERQUIGLINI-TOULET, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 12; voir aussi BAZIN-

- TACHELLA S., HÉLIX L. et OTT M., *Le livre du voir dit de Guillaume de Machaut*, Neuilly, Atlande, 2001, p. 143-147.
42. GUILLAUME DE MACHAUT, *Le livre du voir dit*, P. PARIS (éd.), Paris, Société des bibliophiles français, 1875, p. 160.
43. GUILLAUME DE MACHAUT, *Le livre du voir dit*, P. PARIS (éd.), Paris, Société des bibliophiles français, 1875, vers 5405-5415.
44. Une telle animation du portrait est par exemple attestée pour un double portrait des deux amoureux décrit dans le roman provençal *Flamenca*, datant du milieu du XIII^e siècle. *Flamenca*, la dame du roman, sait plier la feuille de parchemin portant les deux images de telle façon qu'elles se superposent et semblent s'embrasser. GSCHWIND U., *Le Roman de Flamenca. Nouvelle occitane du 13^e siècle*, 2 vol., Berne, Francke, 1976, vol. 1., vers 7135-7138 : « *quar tota ora quan las plegava/l'un 'ymage l'autra/tant sautet la[s] saup plegar/ambas las fes ades baisar* ». Voir CAMILLE M., *The medieval art of love. Objects and subjects of desire*, Londres, Laurence King, 1998, p. 130, et PFISTERER U., *Lysippus und seine Freunde*, op. cit., p. 297. Voir aussi VAN COOLPUT C.-A., « Autoportraits de héros », K. BUSBY et N. J. LACY (dir.), *Conjunctures. Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 106.
45. L'image n'est pas interprétée comme portrait, à tort, dans STANBURY S., « Visualizing », P. BROWN (dir.), *A Companion to Chaucer*, Oxford, Blackwell Publishers, 2002, p. 459-479, p. 460-461.
46. Datation selon la Bibliothèque nationale de France, Paris, notice Mandragore.
47. Inventaire 1890, nr. 9494.
48. Dépôt de la Bibliothèque nationale, 1925, R.F. 2490.
49. National Gallery of Art, Washington DC, Andrew Mellon Collection, 1937.1.23
50. Voir HAND J. O. et WOLFF M., *Early Netherlandish Painting. The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue*, Washington, Cambridge University Press, 1986, p. 90-97, p. 95 note 2.
51. HAND J. O., *Early Netherlandish Painting*, op. cit., p. 90, avec bibliographie dans les notes de bas de page sur les portraits de mariage de Catherine de Bourgogne (1414) et Catherine de Valois (1418) ainsi que sur un portrait indépendant de Marguerite de Flandre (1405). Ce dernier pourrait-il être un portrait galant ou un portrait de mariage? L'inventaire de Marguerite de Flandre note « *I tableau de bois a yamge de medame, pendant a une chainette d'argent* ». Il faisait partie du contenu d'un coffre « *ouquel sont plusieurs biens lesquels Lyele jadis femme de chambre de feue ma dite dame des lui appartenir* ». DESHAISNES C., *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle*, 2 vol., Lille, Impr. L. Daniel, 1886, vol. 2, p. 913. Le portrait d'Isabeau de Bavière, qui mène en 1385 au mariage avec Charles VI, est un exemple précoce de cette sorte de portraits. Il est presque contemporain de la représentation qui figure dans le manuscrit de Guillaume de Machaut. S'agirait-il là d'un indice que le peintre du manuscrit avait connaissance de tels portraits? Sur le portrait de mariage voir WARNKE M., *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln, DuMont, 1995², p. 279-284, et CAMPBELL L., *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th, and 16th Centuries*, New Haven, Yale University Press, 1990, p. 153-155 et 197.
52. Voir HAND J. O., *Early Netherlandish Painting*, op. cit., p. 90 : « the ground may have been laid on paper or parchment ».