

CHAPITRE 33

Le portrait au Moyen Âge tardif

Dominic Olariu

A. MÉTHODES D'ANALYSE ET D'INTERPRÉTATION

Quand vous pensez à des portraits, vous viennent spontanément à l'esprit des photos de vous et de votre famille, les affiches de quelques stars et sûrement aussi certaines peintures, dont les visages disparus vous ont, derrière leur vernis foncé, interpellé dans la salle d'un musée parqueté. Toutes ces représentations visaient à ressembler à l'original. N'est-ce pas ? Dans ce cas, où commence la ressemblance avec la personne représentée ? Il est bon de ne pas avoir à répondre ici à cette question. Dans une étude sur la psychologie de la perception, l'historien de l'art Ernst Gombrich analyse la difficulté de définir avec précision la notion de ressemblance et constate que la *reconnaissance* y est essentielle. Ce fait a déjà été relevé au Moyen Âge. Vers 1310 à Padoue, Pietro d'Abano contourna la difficulté d'une définition de la ressemblance en faisant observer qu'un portrait permet de reconnaître son modèle dans la rue, même si celui-ci est inconnu de l'observateur.

Pour la reconnaissance d'un individu, le visage est certes d'une importance extrême ; mais, même si l'on en croit les sciences cognitives, aucun critère universel n'existe pour la reconnaissance. Faisons-nous donc une raison : la reconnaissance d'une personne est certes possible, même si ce phénomène n'est pas toujours aisé à définir avec précision. Or, comment, en tant qu'historien de l'art, parler du portrait, dont la principale propriété est une partie et le résultat d'un phénomène impossible à expliquer ? On observe dans la littérature scientifique plusieurs manières d'interroger un portrait, qui ne sont pas toutes également créatives. D'une part, en considérant non la ressemblance extérieure mais d'autres propriétés, comme la personnalité. D'autre part, en postulant implicitement la ressemblance de la représentation comme une évidence à ne pas mettre en question (c'est souvent pratiqué, mais ce n'est que rarement une méthode pertinente). Troisièmement, en examinant le rôle de l'œuvre à l'intérieur d'un contexte donné et en interrogeant ainsi systématiquement la ressemblance. Dans le portrait du Moyen Âge tardif, ces aspects se condensent sous une forme particulièrement prégnante, et la question de la méthode se pose avec insistance. Sont visées ici les œuvres apparues entre le XIII^e et le XV^e siècle, c'est-à-dire lors d'une phase de précurseurs, antérieure aux portraits d'artistes comme Hans Memling, Rogier de la Pasture et Jan van Eyck. Il s'agit là d'une phase de mutation entre une époque où la ressemblance physiologique n'avait quasiment aucun sens et un nouveau dispositif soucieux de l'identification des traits du visage.

Ce nouvel intérêt s'éveille au XIII^e siècle, car depuis l'Antiquité tardive, en raison (seulement ?) de la piété, on ne réalisait pas de portraits naturalistes. Jean-Claude Schmitt a attiré l'attention sur la « conception figurative » qui dominait au cours du Moyen Âge : la peinture et la sculpture « se soucient moins de rendre la réalité extérieure telle qu'elle est, à commencer par le visage des individus singuliers, que d'inscrire les images dans le « plan divin » en leur donnant un sens supérieur » (« La Mort,

les morts et le portrait », p. 15). Jean-Claude Bonne et, plus tard, J.-Cl. Schmitt ont, à l'aide d'un brillant exemple, démontré l'importance de ces images précoces de piété : vers 840, Raban Maur se peint lui-même d'une manière singulière dans son livre des *Louanges de la sainte croix* (*De laudibus sanctae crucis*). La silhouette et les dessins intérieurs de sa figure agenouillée sont superposés aux mots qui de bas en haut remplissent toute la figure : « *Rabanum memet clemens rogo, Christe, tuere, O pie iudicio* » (« Moi, Raban, je te demande, Christ clément, de me protéger, Ô toi, le saint, au jour du Jugement »). Il n'existe aucune prétention à la fidélité physiologique, si bien que cette « auto-image », que l'on ne qualifiera donc pas d'« auto-portrait », exprime la dévotion de l'auteur et son souhait d'une délivrance inscrite dans l'histoire du salut.

Les sceaux

À la fois objet et image, le sceau, malgré sa petite taille, est pour l'historien un document d'une richesse exceptionnelle. Parmi tous les documents que le Moyen Âge nous a laissés, il semble bien être l'un de ceux qui apportent les informations les plus nombreuses, les plus variées et les plus dignes de foi. Engageant la responsabilité juridique et la crédibilité sociale de son possesseur, la matrice est un objet fabriqué avec soin ; les renseignements qu'elle fait connaître sont précis et exacts. Appendue ou plaquée sur un acte, l'empreinte est datée et localisée par celui-ci. C'est là un cas presque unique parmi tous les documents figurés. Enfin, à partir du XII^e siècle, l'usage du sceau est largement répandu et concerne toutes les classes et catégories sociales, y compris les personnes morales et, dans certaines régions, les paysans. Le très grand nombre d'empreintes conservées – environ cinq millions pour l'Europe occidentale – et l'extrême diversité des représentations que l'on y voit (personnages, animaux, végétaux, objets de toutes sortes, scènes religieuses et profanes, armoiries, emblèmes, symboles) facilitent le recours à des études quantitatives et statistiques de grande ampleur.

Mais l'intérêt du sceau pour l'historien des images ne s'arrête pas là. L'empreinte de sceau est en effet une image qui voyage, parfois fort loin de son lieu de production, et qui ce faisant contribue à la diffusion des types, des schèmes et des codes iconographiques. C'est aussi une image qui se regarde attentivement, qui se touche, qui se tourne et se retourne, et qui entretient avec le corps des relations privilégiées parce qu'elle en constitue le prolongement juridique. Le sceau est en outre une image de cire, matériau vivant, fortement symbolique, nouant des liens étroits avec la mémoire, avec l'écrit, avec la figuration, et posant plus que tout autre le problème de la ressemblance : l'image symbolique du roi en majesté, par exemple, telle qu'elle est inscrite sur une empreinte de cire est toujours perçue comme plus « ressemblante » que cette même image peinte, sculptée ou frappée dans le métal d'une monnaie. Enfin, le sceau est une image qui comporte du texte (la légende), une image qui se lit autant qu'elle se regarde, et une image qui, au Moyen Âge même, a été fréquemment décrite. Au corpus des descriptions médiévales d'images médiévales, le sceau – comme du reste l'armoire – apporte un matériel considérable.

Pastoureau (Michel), « Les sceaux et la fonction sociale des images », dans *L'image. Fonctions et usages des images...*, p. 275-304.

Pourquoi les sceaux ? La sigillographie, nouvel enjeu de l'histoire de l'art, sous la dir. de Marc Gil et Jean-Luc Chassel, Lille : Université de Lille 3 - CEGES, 2011, 580 p. (Actes du colloque de Lille, Palais des beaux-arts, les 23-25 octobre 2008).

Le gisant de Juan de Aragón y Anjou (réalisé vers 1334), que l'on présentera plus loin, manifeste à l'inverse une réflexion sur la reproduction authentique des traits du visage. Pour ce type d'œuvres toutefois, l'histoire de l'art a rarement employé le terme de portrait, la majorité des études s'étant concentrée sur le développement du portrait à partir de la Renaissance. Même Jacob Burckhardt, qui se prononce généralement en faveur de la ressemblance comme médiation de la personnalité du portraituré, considère comme une exception rare le portrait ressemblant avant la fin du XIV^e siècle (importante conférence sur « Die Anfänge der neuern Porträtmalerei », 1885). Parmi les travaux récents analysant le portrait depuis le XV^e siècle, on peut citer ceux de Gottfried Boehm (*Bildnis und Individuum*, Munich : Prestel, 1985), Hans Belting et Christiane Kruse (*Die Erfindung des Gemäldes*, Munich : Hirmer, 1994), Édouard Pommier (*Théories du portrait*, Paris : Gallimard, 1998) ou Andreas Beyer (*L'art du portrait*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2003). Stephen Perkinson (*The likeness of the king*, Chicago : University of Chicago Press, 2009) livre une étude qui a précisément pour objet la phase de mutation précédant le XV^e siècle mais situe toutefois le commencement des représentations naturalistes au début du XV^e siècle. Des problèmes méthodologiques interviennent dans l'analyse des portraits du Moyen Âge tardif : il existe peu de travaux sur ce thème, et le naturalisme des représentations est fréquemment mis en cause.

À cela, s'ajoute un autre point critique : le terme même de « portrait » n'est pas défini. Ouvrez plusieurs dictionnaires, consultez la bibliographie spécialisée, de préférence en différentes langues, et vous verrez que la palette de sens s'étend de l'idée de « représentation idéalisée en pied ou en groupe » à celle de « représentation réaliste en buste et en contact visuel avec l'observateur ». Dans de nombreuses langues, les contours sémantiques du mot « portrait » deviennent diffus. Le matériau des œuvres lui-même est compris de diverses manières. Pour citer deux pôles opposés : pour les uns, le matériau est négligeable, pour les autres un portrait doit être un tableau. De là, encore une fois, la question posée au début : comment parler du portrait du Moyen Âge tardif, si l'on veut parvenir à une conclusion substantielle ?

Avant le naturalisme

Avant le XIII^e siècle, le naturalisme ne semble pas avoir joué un rôle important. Les images rendent l'extériorité des personnes d'une manière générique, de sorte qu'il est difficile de parler d'une véritable ressemblance. L'identification de personnages précis était toutefois possible grâce à des attributs, symboles, insignes, inscriptions, etc. Ces attributs semblent avoir été alors plus importants pour l'identification d'un personnage que la figuration de son apparence physique.

La littérature scientifique se sert parfois du terme « portrait » pour ce genre d'images en raison du manque d'une définition précise du terme. C'est la raison pour laquelle il est important, à chaque fois que le mot « portrait » est employé, de bien comprendre à quelle sorte de représentation il se réfère, c'est-à-dire une représentation naturaliste, idéalisée, générique, symbolique, etc.

A.1 Individu, portrait et définition du portrait

Une piste permettant de surmonter cette difficulté consiste à inclure résolument dans l'analyse le contexte socio-culturel et à examiner la fonction du portrait à l'intérieur de ce contexte. Pour les statues mortuaires à partir du XIII^e siècle, il est possible en outre de reconnaître la volonté de fixer tangiblement les traits individuels du visage. D'abord en Italie, et quelques décennies plus tard déjà dans toute l'Europe, les visages de ces figures affichent pour la première fois un aspect extérieur personnalisé, des physionomies bien marquées, des traits reproduisant visiblement le mort. Avec les plis et les rides du visage, les différentes formes de tête, les joues creuses ou fermes, les différentes étapes de l'âge, bref, avec le modelage tout individuel des parties du visage et la surface de la peau, ces figures offrent un contraste manifeste avec les représentations produites jusqu'au début du XIII^e siècle, lesquelles relèvent seulement du générique quant à la ressemblance du représenté. La plus ancienne statue mortuaire de ce type fut réalisée à Viterbe pour le pape Clément IV, peu de temps après sa disparition en 1268. Par là, se trouve posée la question de l'outillage méthodologique permettant d'expliquer le naturalisme de ces statues.

Dans la perspective que nous venons d'évoquer, une courte digression s'impose : il faut attirer l'attention sur la différence entre visage « individuel » et visage « individualisé ». J'appellerai ici un visage individuel celui qui est formé d'après un modèle naturel. Dans ce cas, une empreinte pouvait par exemple servir d'intermédiaire entre la chair et la pierre ou la peinture. Au contraire, un visage « individualisé » ne reproduit pas un modèle précis mais invente un faciès en se servant de différents traits physionomiques, afin de donner au spectateur l'« illusion » qu'il s'agit d'une physionomie copiée d'après le vif. Le visage individualisé prétend être un visage individuel.

C'est à juste titre que Georgia Sommers Wright a rappelé qu'une partie non négligeable des artefacts du Moyen Âge a été perdue et qu'il est donc presque impossible d'effectuer des comparaisons entre deux portraits d'une seule et même personne, raison pour laquelle la fidélité naturaliste de la représentation peut, selon elle, difficilement être vérifiée. Aussi vrai que soit ce constat, l'absence de plusieurs représentations d'une seule personne n'est pas une raison suffisante pour contester le naturalisme de certaines représentations et, d'une manière générale, l'existence d'images naturalistes à la fin du Moyen Âge. Il est ainsi possible, par une étude des croyances et des usages de cette époque, de noter l'accent mis alors sur la physionomie comme support de l'identité. Cela a pour effet qu'à l'intérieur de divers rites le visage se trouve conservé et imité pour la postérité.

Avant d'aborder les rites, il convient d'évoquer la notion d'individu selon les conceptions de la scolastique des XII^e et XIII^e siècles. En effet, une des raisons, pourtant discutables, pour lesquelles la majorité des travaux d'histoire de l'art a étudié

la naissance du portrait à partir du XV^e siècle tient à ce que l'apparition de la notion d'individualité a traditionnellement été attribuée à cette époque. Certains éléments semblent en effet inviter à situer le début du portrait au XV^e siècle : si on limite le portrait à la représentation mobile et autonome d'une seule personne en buste (sur un panneau peint, par exemple), alors c'est bien le cas, car, hormis le tableau peut-être rogné de *Jehan Roy de France* (deuxième moitié du XIV^e siècle), conservé au Louvre, les plus anciens exemplaires connus datent du XV^e siècle. L'idée directrice de cette définition consiste à voir dans la mobilité du support de l'image (étant donné que le tableau n'est pas attaché à un environnement spécifique et unique) et la reproduction naturaliste un parallèle avec l'individualité autonome du sujet : la représentation devient en l'occurrence le représentant du représenté, ce qui s'exprime, par exemple, dans un échange des regards avec l'observateur et dans l'interpellation à la première personne de ce dernier (par exemple, à travers des inscriptions présentes sur le cadre des tableaux, qui s'adressent au spectateur, au nom du représenté). Ce type d'images n'a jamais été remis en question comme portrait, et peut-être constitue-t-il le noyau de la plupart des définitions de la notion de portrait.

D'autres aspects s'y opposent : si l'on prenait pour point de départ la reproduction réaliste de contemporains comme figures assistant aux épisodes religieux représentés à l'intérieur de peintures murales ou de l'enluminure, c'est tout le XIV^e siècle qui devrait être pris en compte pour l'émergence du portrait. Il n'existe malheureusement aucune étude monographique sur ces « figures d'assistance », mais les traits du visage très individualisés et certaines sources anciennes (par exemple, certaines sources pour le portrait de Pétrarque ou les observations de Giorgio Vasari) parlent en faveur de leur qualité naturaliste. Giorgio Vasari, dans ses biographies d'artistes, décrit ainsi le zèle de plusieurs peintres du Trecento pour introduire des représentations de personnages contemporains dans les fresques religieuses (par exemple Giotto di Bondone, 1266-1337 ; Taddeo Gaddi, ca. 1300-1366 ; Agnolo Gaddi, ca. 1350-1396). L'« autonomie » de ces figures est certes relativement limitée, vu qu'elles font leur apparition dans le cadre de scènes sacrées sur fond immobile (peintures murales) et à l'intérieur de groupes de personnes. Cela vaut aussi pour l'enluminure, où la figuration de l'individu ne peut être détachée de l'ensemble du manuscrit. On peut néanmoins avancer à bon droit l'argument qu'à cette époque la notion d'individualité était différente de celle du siècle suivant. La conception de l'individu était alors en pleine mutation et se définissait plutôt en fonction de ses liens sociaux, par exemple au sein des corporations et des associations. Ces dernières étaient déterminées par la religion, et pour cette raison des images de leurs membres s'intégraient au vaste contexte du sacré. Selon la conception de l'époque par conséquent, ces images auraient également représenté des individus.

En fin de compte, il faut noter la spécificité des sculptures inscrites dans le cadre funéraire comme celle de Juan de Aragón, qui montre la dépouille mortelle étendue de tout son long. Pour l'observateur actuel, la chose peut être difficile à reconnaître, mais, bien que la figure du gisant soit montrée comme une composante de l'ensemble, du monument funéraire, et le clerc comme un mort, à la base se trouve une conception de l'individu propre à l'époque. La thèse selon laquelle l'individu et l'individualité ont dès avant la Renaissance été remplis d'un contenu, lequel avait pour thème la singularité du sujet, a été soutenue par Jan Aertsen et Bruno Reudenbach (*Individuum und Individualität im Mittelalter*, Berlin : W. de Gruyter, 1996), ainsi que par Dominique Logna-Prat et Brigitte-Miriam Bedos-Rezak (*L'individu au Moyen Âge*.

Individuation et individualisation avant la modernité, Paris : Aubier, 2005). Au XIII^e siècle, la scolastique élaborait déjà pour l'essentiel la signification de l'individu. L'unicité du sujet s'exprimait de la manière la plus prégnante au moment de la mort : Thomas d'Aquin explique par exemple comment pendant le temps passé sur terre, donc avant la mort, l'âme humaine enregistre les effets de toute la piété vécue et des péchés commis. De là, résulte la conception d'une individualité toute personnelle et unique (l'âme), soumise à un changement continu et pour cette raison plus dynamique, mais plus labile aussi, que la compréhension que nous en avons actuellement. Toute prière, toute méditation pieuse, mais aussi tout éloignement de la foi façonnait l'individu. Le résultat de ce façonnage continu, selon la pensée thomiste, est atteint au moment de la mort et décide de la qualité subséquente de la survie. Par conséquent, l'individualité se définit ici par le degré de vertu de l'âme, lequel est entendu comme une caractéristique qui lui est propre.

Hormis l'empreinte toute personnelle de l'âme, la scolastique attribue également à chaque individu un corps individuel pourvu d'une apparence spécifique, lequel est inscrit dans une relation de réciprocité mutuelle avec l'âme. Dans la scolastique, l'intérêt porté à cette réalité est exercé à un haut degré et trouve une expression dans la conception théologique de l'âme en tant que forme du corps. Cela signifie que l'âme façonne le corps, que les deux possèdent la même apparence, concordent, mais consistent en substances différentes. Par voie de conséquence, le corps peut également exercer une influence sur l'apparence de l'âme. Certaines influences extérieures, comme les cicatrices, se transmettent ainsi à l'âme. Thomas d'Aquin s'efforce vers 1270 de donner une explication claire de l'individualité : « Les âmes sont individuelles en raison de leur individualisation [par la vertu, note de l'auteur] et de la matière de leur corps, et elles conservent leur individualité également après leur séparation d'avec lui, de la même façon que la cire conserve l'empreinte du sceau... » (réponse à la question 108 de Jean de Verceil : Thomas d'Aquin, *Responsio ejusdem ad fratrem Joannem Vercellensem*, dans *Opusculs de saint Thomas d'Aquin*, édition et traduction par Jean Védrine, Mathurin Bandel et Jean Fournet, 7 vol., Paris, 1856-1858, vol. 2 (1857), chap. 50-92, question 108). Ce serait une erreur toutefois de limiter ces conceptions au domaine des grands philosophes. Elles n'étaient pas le propre de la culture savante mais étaient largement partagées par les *illitterati*, même si la culture savante justifiait la croyance commune par des arguments théologiques guère accessibles à ces derniers. La conception scolastique du rapport âme/corps est essentielle pour comprendre le portrait du Moyen Âge tardif, parce qu'elle éclaire le fait que la singularité corporelle, donc l'individualité physiologique, était comprise en lien avec la qualité morale spécifique de chaque âme. Cette réalité fournit ainsi spontanément l'argument permettant d'expliquer pourquoi le corps d'un sujet dévot peut être exposé ou imité. Cette explication éclaire l'évolution selon laquelle, dans le contexte de la mort, des images sont réalisées avec pour thème aussi bien la vertu personnelle (au sens religieux) que l'apparence individuelle du mort. Il apparaît dans ces images que l'individualité est traitée comme une propriété spirituelle et corporelle et que l'ensemble âme/corps est placé au centre d'une conception sacrée et orientée vers la vie dans l'au-delà. Bien qu'intégrées à une structure plus vaste, de telles statues funéraires possèdent une part considérable d'autonomie et d'indépendance, bien plus que les figures d'assistance évoquées plus haut, parce qu'en termes de contenu et de composition elles forment le centre du monument où elles sont exposées.

Ce type de représentations constitue aussi le pendant de la notion d'individu. Autrement dit, par la focalisation sur le gisant, le monument funéraire de Juan donne l'impression que le représenté est, en un certain sens, une entité indépendante pourvue d'une certaine autonomie et correspondant, en cela, à la représentation de l'individu.

A. 2 Le portrait et son étymologie

Il n'existe du portrait aucune définition indiscutable. Une approche méthodique permettant de combler cette lacune consiste à essayer de tirer de l'étymologie des connaissances sur l'évolution de la notion. Des aperçus de ce type contribueraient à mieux mettre en relation les œuvres du Moyen Âge tardif avec l'histoire du portrait à partir du XV^e siècle, à les délimiter ou à les relier entre elles sur certains plans. Le plus récemment, Stephen Perkinson s'est penché sur l'étymologie du « portrait », tout comme l'auteur du présent article. L'émergence du mot est complexe mais se laisse néanmoins saisir dans ses grandes lignes sous une forme simplifiée. Le mot « portrait » dérive du verbe latin *protrahere*, qui au Moyen Âge possède le sens de « tirer un trait d'une manière consciente, concentrée » ; il est, avec ses variantes, adopté par la langue vulgaire française sous la forme *pourtraire*. En français, il possède, depuis sa première occurrence dans le poème *Philomene* (vers 1165-1170) de Chrétien de Troyes, le sens de « réaliser un dessin raffiné, réaliser une œuvre détaillée » ; il peut être employé aussi, plus rarement, au sens figuré de « planifier ». Le mot est exclusivement usité dans une acception positive, pieuse et morale, ce qui en dit long. Parallèlement à cette évolution, *pourtraire* adopte le sens de « reproduire » : la grande diversité des occurrences auxquelles, dans tous les cas, il s'applique conduit à ce sens littéral. De certaines œuvres, il est dit dès le début du XIII^e siècle qu'elles furent créées avec une ressemblance aux modèles et aux personnes, dans le but d'être reconnues. Le mot « portrait » par conséquent est très tôt déjà lié à la notion d'artefact ressemblant.

Dans cette évolution, le mot se rapporte toujours plus à l'être humain lui-même et aux images de ce dernier. Du point de vue du Moyen Âge tardif, cette spécialisation est très facile à comprendre : l'être humain est la créature la plus parfaite de Dieu sur terre et, d'après la Bible, elle est façonnée à l'image de Dieu (Gn 1, 26 et suiv.). Dès lors, il est aisément concevable d'appliquer *pourtraire* à l'être humain, puisqu'en ancien français le terme est depuis ses origines lié à la valeur sémantique d'excellence et de reproduction. Le Christ lui-même est dans les textes de cette époque constamment désigné, avec la forme substantivée, comme la *pourtraiture* de Dieu, par quoi se trouve mise en avant sa double qualité d'être exceptionnel et de meilleure image de Dieu. Vers 1400, l'écrivain Coudrette définit le gisant de Geoffroy comme une « pourtraiture » ; Guillaume de Machaut (vers 1370) et l'auteur de la *Continuation de Perceval* (vers 1200) désignent avec ce mot la représentation reconnaissable d'une personne.

La comparaison avec l'ancien français *contrefaire*, qui se développe à la même époque et constitue l'homonyme actuel de notre terme, peut être instructive. *Contrefaire* était l'antonyme de *pourtraire* et était usité seulement dans un sens négatif. Il dénotait l'imitation dans une mauvaise intention de vile falsification. *Pourtraire* à l'inverse se rapportait à des œuvres réalisées avec la meilleure intention et à des

créations magistrales, et en vertu de ce lien vertueux renvoyait en même temps aux qualités exceptionnelles de la représentation ou du représenté. À cet égard, les sens de reproduction et de perfection appartiennent aux acceptions originelles du terme *pourtraire*. Ils constituent des éléments reliant les prototypes des XIII^e et XIV^e siècles aux portraits ultérieurs et les inscrivent dans une évolution commune.

B. PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE :

LE TOMBEAU DE JUAN DE ARAGÓN Y ANJOU

Examinons maintenant la sculpture déjà évoquée. Elle est une composante du monument funéraire de Juan de Aragón y Anjou, qui constitue la partie principale d'une unité architecturale plus grande, dans la cathédrale de Tarragone (fig. 33.1). L'ecclésiastique de sang royal passait pour l'un des meilleurs orateurs et prédicateurs du début du XIV^e siècle. Né en 1302, fils du roi Jacques II d'Aragon, il obtint la tonsure des mains du pape, à l'âge tendre de huit ans. Dès l'âge de quatorze ans, il fut abbé du couvent du château Montearagon, puis devient archevêque de Tolède trois ans plus tard. Au sommet de sa carrière, s'ajoutent à l'âge de 28 ans le patriarcat d'Alexandrie et l'administration de l'archevêché de Tarragone, avant son décès prématuré en 1334.

Le gisant de Juan est étendu sur un sarcophage gravé, lequel repose sur deux lions d'appui et se trouve intégré à un *arcosolium*, une niche funéraire en forme d'arc. La structure de l'*arcosolium* n'est pas entièrement conservée. Au-dessus, une fenêtre à double arcade laisse apercevoir le reliquaire du bras de sainte Thècle. Les figures de la Mère de Dieu et de saint Paul et sainte Thècle couronnent l'ensemble.

Le sarcophage porte l'inscription suivante, qui évoque à la fois le sort du corps qui repose là et celui de l'âme appelée à s'élever au ciel : « *Hic quiescit corpus sanctae memoriae Domini Joannis, filii Domini Jacobi Regis Aragonum, qui XVII anno aetatis suae factus Archiepiscopus Toletanus sic dono scientiae infusae divinitus, et gratia predicationis floruit, quod nullus ejusdem aetatis in hoc ei similis crederetur: carnem suam jejuniis et ciliciis macerans, in XXVIII anno aetatis suae factus Patriarcha Alexandrinus, et Administrator Ecclesiae Tarraconensis. Ordinato per eum, inter multa alia bona opera novo monasterio Scalae Dei Dioecesis Tarraconensis. Ut per ipsam scalam ad coelum ascenderet; reddidit spiritum Creatori XIV kalendas septembris anno Domini MCCCXXXIV anno vero aetatis suae XXXIII; pro quo Deus tam in vita, quam post mortem ejusdem est multa miracula operatus.* » Autour du sarcophage, sont installées contre la paroi de la niche cinq statuettes de saints de plus petite taille, formant en quelque sorte une assemblée en deuil : deux patrons de la ville de Tarragone, à savoir saint Fructueux (de Braga) et sainte Thècle, en compagnie de trois parents consanguins canonisés de Juan de Aragón, à savoir saint Louis de Toulouse et Louis de France, tous deux oncles du défunt, ainsi que sainte Élisabeth de Hongrie, son arrière-belle-sœur. Au-dessus de ce groupe, trône le Christ bénissant, auquel deux anges présentent, dans un linge, l'âme en prière du défunt, au regard tourné vers le haut.

Le visage du mort présente les traits d'un trentenaire (fig. 33.2). Un menton pointu, des pommettes saillant au-dessus des joues légèrement creuses, de profondes rides au front et un long nez, légèrement courbé, confèrent autant de singularité que la petite barbe piquante, que le lecteur cherchera longtemps sur l'épiderme d'autres gisants de cette époque.



Fig. 33.1 : Sépulcre de marbre de l'archevêque Juan de Aragón y Anjou († 1334), cathédrale de Tarragone (Catalogne).



Fig. 33.2 : Détail du gisant de Juan de Aragón y Anjou montrant sur la poitrine l'une des épingles fixant le *pallium* ainsi que la barbe de trois jours du défunt (cathédrale de Tarragone). Cliché Manuel de Conselas (licence CC BY-SA 3.0).

La fenêtre ménagée au-dessus de l'*arcosolium* laisse entrer la lumière dans une chambre abritant les reliques de sainte Thècle. La structure architecturale, qui n'a pas à être décrite plus en détail ici, unit ainsi les ossements du défunt à ceux de la sainte, par quoi se trouve exprimé l'extraordinaire respect dont il jouit de son vivant.

Manote i Civilles (Maria Rosa), Terés i Tomàs (Maria Rosa), "El sepulcre de Joan d'Aragó", dans *L'art gòtic a Catalunya. Escultura I. La configuració de l'estil*, sous la dir. d'Antoni Pladevall i Font, Barcelone : Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 126-131.

C. LE PORTRAIT COMME EXPRESSION SOCIO-CULTURELLE

C.1 La pratique de l'inhumation, gisants et signification du visage depuis le XIII^e siècle

Abordons à présent les rites liés, et essayons d'appliquer au gisant de Juan de Aragón y Anjou la méthode annoncée précédemment. À partir du XIII^e siècle, une signification croissante est accordée au visage dans la société. Le cérémoniel funéraire de hauts personnages, comme le pape, les grands prélats, les rois et les nobles de haut rang – alors pratiqué dans les domaines français, italiens et anglais – rend cette signification accrue particulièrement manifeste. Ces rites ont pour but l'exposition du mort, vêtu de son habit de dignitaire et le visage découvert. C'est ainsi qu'il doit être présenté le plus longtemps possible au public. Au premier abord, ce fait peut paraître anodin. Mais si l'on songe que les corps des défunts étaient à peine montrés avant

le XIII^e siècle et qu'à partir de cette date ils étaient censés rester visibles plusieurs semaines, que furent découvertes en outre des techniques spéciales d'embaumement, destinées à la conservation du visage, cette évolution apparaît alors remarquable. Des instructions écrites de médecins, auxquels incombait généralement l'embaumement, attestent dès le début du XIV^e siècle l'importance accordée à la reconnaissance des traits du visage. Au début du XIV^e siècle, Henri de Mondeville, chirurgien attiré du roi de France Philippe le Bel, résume comme suit la règle de la conservation des cadavres des ecclésiastiques et des princes de haut rang : « Enfin, il y a les rois et les reines, les papes et les prélats qui doivent être conservés à visage découvert ».

L'effort déployé dans la pratique funéraire pour rendre le mort identifiable au moment de son exposition s'applique également aux gisants. À partir du XIII^e siècle en effet, ces derniers imitent le cadavre embaumé lors de l'exposition publique et montré pendant des jours entiers. À cet égard, le gisant de Juan de Aragón y Anjou affiche ses restes mortels tels qu'ils furent présentés lors de l'exposition. Une comparaison avec les données des livres de cérémonies funéraires de l'époque permet d'attester les nombreux points communs entre le gisant de Juan et les consignes officielles de l'exposition : la tête devait reposer sur deux ou trois coussins ; sur la dépouille, étaient posés les vêtements correspondant à la plus haute charge occupée, les mains croisées devant reposer sur la poitrine ; des épingles d'un certain type fixaient l'ornement appelé *pallium* sur la poitrine et le bras. Le *pallium* d'ailleurs suggère précisément que la figure de Juan de Aragón y Anjou était peinte, car il ne présente pas les six croix noires généralement prescrites, lesquelles étaient sans doute peintes à l'origine sur le relief. Les ornements colorés qui se sont conservés sur de nombreux gisants (par exemple, Anchers de Troyes, † 1286, Sainte-Praxède, Rome) contribuaient à souligner le caractère réaliste du gisant. Une autre tombe insolite d'Espagne, celle de l'archevêque Gonzalo de Hinojosa († 1327) à Burgos, étaye cette interprétation. Comme celle de Juan de Aragón y Anjou, sa statue de gisant se trouve placée sur un sarcophage. La partie avant de celui-ci présente en relief les étapes successives de la vénérable cérémonie funéraire, de l'embaumement, jusqu'à la mise en bière, en passant par l'enfillement de l'habit. Seule manque sur le relief la scène de l'exposition publique, parce qu'elle se trouve en fait représentée dans la statue du gisant. Par là, cette tombe atteste également que la sculpture du gisant désigne le corps embaumé pendant son exposition.

Les rites d'inhumation et les dispositions relatives à l'embaumement montrent par conséquent que la figure de Juan ne peut vraiment être comprise qu'en relation avec les rites funéraires. Sa sculpture rappelle ainsi l'archevêque vénérable et dévot, décédé en odeur de sainteté, dans la mesure où elle renvoie systématiquement à l'honneur de l'exposition qui lui échoit. Mais elle fait bien plus. Car la manière dont elle vise à imiter, jusque dans les détails, la dépouille du mort étendue sur la couche reproduit non seulement la réalité de l'exposition publique mais aussi et avant tout sa physionomie ressemblante. Ici, se clôt le cercle des représentations religieuses : quand l'âme exerce un effet sur le corps, le corps d'une personne agréable à Dieu, presque sainte même, doit alors être reproduit avec une vivante authenticité. Les traits du visage sont ainsi les supports de cette sainteté.

C.2 Masques mortuaires

Puisque les figures de gisants reproduisent en détail la dépouille telle qu'elle est conservée dans la situation réelle, il serait vraiment surprenant qu'elles écartent la fidélité de la physionomie. D'autant plus que les traits individuels étaient la finalité véritable des embaumements. L'authenticité réaliste du regard se déduit aussi de l'usage du masque mortuaire, lequel apparaît au XIII^e siècle. La statue funéraire de la reine Isabelle d'Aragon († 1271), qui se trouve dans la cathédrale de Cosenza, en Calabre, est un des spécimens les plus anciens. Les deux moitiés asymétriques du visage de cette dernière – l'une fortement enflée et présentant un coin de la bouche grimaçant – invitent à une seule conclusion : après la chute de cheval ayant causé la mort de la monarque, une empreinte fut réalisée, laquelle fut prise comme modèle pour la statue qui présente ainsi, sur un côté, un important hématome comme conséquence de la grave blessure à la tête.

L'hypothèse a fréquemment été émise que le moulage du visage ne fut pas connu avant le *Libro dell'arte* de Cennino Cennini, qu'il rédigea vers 1400. Cette hypothèse toutefois se révèle indéfendable. D'une part, l'embaumement mentionné fonctionnait avec des bandelettes trempées dans la cire, une manière de procéder presque identique à la réalisation d'un moulage. Par ce procédé, l'épiderme se trouvait précisément recouvert de fins bandages, si bien qu'après le durcissement de la cire ces derniers reproduisaient correctement les traits du visage. L'idée qu'un masque de cire fin et stable était posé sur le visage pour ne plus être retiré correspond parfaitement au procédé de l'époque. D'autre part, vers 1350 déjà, des notes rendent compte de la réalisation de moulages réalistes, c'est-à-dire avant même la naissance de Cennini. Vu que le procédé du moulage à vif, décrit par Cennini, était vraiment délicat à réaliser, parce que l'arrivée d'air devait être assurée par un tuyau, des empreintes plus simples de cadavres ont dû être pratiquées bien avant déjà.

C.3 Synthèse : à la barbe de l'archevêque

Les éléments avancés éclairent la sculpture de Juan de Aragón y Anjou selon différentes perspectives empruntées à plusieurs disciplines. La construction de son monument funéraire renvoie d'une manière tout à fait explicite à l'individualité évoquée dans l'acception pieuse, à la dépendance de la chair humaine par rapport à son âme, d'une manière comparable à un sceau. L'âme portée vers le Christ représentée au-dessus du gisant affiche les mêmes traits précis du visage que le corps allongé de l'archevêque. Même l'insolite barbe de trois jours refait surface sur le visage de l'âme. La scolastique a développé une théorie complexe pour expliquer certains phénomènes corporels dans leur dépendance avec l'âme. La pousse de la barbe est ainsi considérée comme un phénomène physique trouvant son origine dans l'âme, où elle plonge ses racines. La barbe de l'archevêque manifeste ces idées. L'exposition consciente du corps et de l'âme d'apparence identique établit un lien figuratif qui souligne clairement la ressemblance de la physionomie, mais va bien au delà, parce qu'avec l'absence de rasage se trouve illustrée l'apparence quotidienne de la personne représentée. Ce fait tient à la valorisation accrue, discutée plus haut, de la corporéité dans la scolastique, à l'importance croissante accordée au corps dans la conception de l'individu. En cela, l'individualité du visage devient un des principaux thèmes de l'œuvre.

De même, l'inscription présente dans la partie inférieure du sarcophage illustre substantiellement la théorie de l'individualisation alors en usage : elle rend attentif avec insistance à la matière corporelle du trépassé (« jeûner et se mortifier douloureusement ») pour évoquer sa vertu spirituelle. De la même façon que les embaumements, la sculpture du cadavre sert à l'ostentation d'une personnalité bien précise qui, par son honnêteté, s'approche de la sainteté. Par conséquent, l'épithaphe met en avant les « miracles opérés de son vivant et même après » par le corps du défunt.

Dans de telles représentations, s'agit-il de portraits ? Le terme moderne est pris dans un sens très large. Comme l'atteste l'histoire du terme, la perfection et l'imitation composent la quintessence du mot depuis son apparition dans la langue française. Une piste soumise ici à la compréhension de l'histoire du portrait consiste à interpréter ces œuvres précoces comme des portraits, puisqu'elles sont conformes aux concepts originels du terme. Comme il est ressorti du contexte socio-culturel, l'individualité et l'autonomie leur sont inhérentes, même si ces critères correspondent plutôt aux représentations anciennes qu'actuelles. Elles correspondent bien à un stade préliminaire des portraits que l'histoire de l'art avait identifiés seulement au XV^e siècle.

D. UN MODÈLE DU GENRE

Schlosser (Julius von), *Histoire du portrait en cire*, postface de Thomas Medicus, édition et traduction par Édouard Pommier, Paris : Macula, 1997, 234 p.

Dans une perspective anthropologique et toute moderne de science de l'image, J. Schlosser renvoie, dans son étude *Histoire du portrait en cire*, rédigée en 1911, au lien étroit entre les représentations naturalistes, le culte des morts et les représentations religieuses de différentes époques. Ce fut là une perspicacité inappréciable que de reconnaître la signification de matériaux éphémères, comme la cire ou le bois, pour la production imagée au Moyen Âge. Il a ainsi montré que, si elle omet de prendre en compte ces facteurs, l'analyse peut se trouver complètement faussée.

E. BIBLIOGRAPHIE

Bonne (Jean-Claude), « L'image de soi au Moyen Âge (IX^e-XII^e siècles) : Raban Maur et Godefroy de Saint-Victor », dans *Il Rittrato e la memoria. Materiali* 2, sous la dir. de Augusto Gentili, Philippe Morel et Claudia Cieri Via, Rome : Bulzoni, 1993, p. 37-60.

Étude des exemples de figurations non naturalistes de personnes avant le XIII^e siècle.

Castelnuovo (Enrico), *Portrait et société dans la peinture italienne*, trad. de l'italien par Simone Darses, Paris : G. Monfort, 1993, 125 p.

Le premier chapitre donne une introduction au portrait ressemblant à l'époque analysée dans le présent chapitre.

Olariu (Dominic), *La Genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIII^e siècle*, Berne : Peter Lang, 2014, 608 p.

Analyse les débuts du portrait ressemblant au Moyen Âge tardif dans la lignée des arguments développés dans le présent chapitre.

Le portrait. La représentation de l'individu, sous la dir. d'Agostino Paravicini-Bagliani, Jean-Michel Spieser et Jean Wirth, Florence : SISMELE, Edizioni del Galluzzo, 2007, 221 p.

Schmitt (Jean-Claude), « La Mort, les morts et le portrait », dans *Le Portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIII^e-XV^e siècles*, sous la dir. de Dominic Olariu, Berne : Peter Lang, 2009, p. 167-189.

Étudie l'importance du culte mortuaire pour les représentations humaines au Moyen Âge.