

l'art &
l'essai

À *Daniel Arasse*
Léal souvenir

Pouvoirs du portrait

sous les Habsbourg d'Espagne

Diane H. Bodart



Couverture :

Juan Bautista Maíno, *La Reprise de Babía de Todos los Santos*, 1634-1635, huile sur toile, 309 x 381 cm, Madrid, © Museo nacional del Prado

ISBN : 978-2-7355-0756-6

© CTHS - INHA, l'art et l'essai 10, 2011

cths

Institut
national
d'histoire
de l'art

INHA

Sommaire

Remerciements.....	7
INTRODUCTION : Dialogue avec le portrait.....	9
PREMIÈRE PARTIE : Le portrait exemplaire.....	33
CHAPITRE I : Charles Quint et Titien ou le mythe d'Alexandre et Apelle.....	35
CHAPITRE II : Le modèle impérial.....	51
CHAPITRE III : Le visage de l'empereur.....	93
CHAPITRE IV : Le coloris, miracle de la peinture.....	145
CHAPITRE V : La fortune du portrait impérial de Titien.....	199
DEUXIÈME PARTIE : L'image du roi.....	275
CHAPITRE I : Voir le portrait du roi.....	277
CHAPITRE II : Le portrait du roi en son lieu.....	323
CHAPITRE III : Rois de bronze et de marbre.....	397
ÉPILOGUE.....	479
ANNEXES.....	503
Bibliographie.....	505
Index.....	545
Table des matières.....	555

INTRODUCTION

Dialogue avec le portrait

« [...] poi ché in una storia sarà un viso di qualche conosciuto et degno huomo, bene che ivi sieno altre figure di arte molto più che queste perfette e grate, pure quel viso conosciuto ad sé imprima trarrà tutti li occhi di chi la storia raguardi: tanto si vede in sé tiene forza ciò che sia ritratto dalla natura. »

Leon Battista Alberti, *Della pittura*, 1436¹

LE PORTRAIT s'offre au regard comme une évidence. C'est un portrait – pensera-t-on, dira-t-on immédiatement, presque intuitivement. Une marge d'erreur demeure possible, comme dans toute appréhension du visible, mais elle est extrêmement ténue et résulte en général d'une ambiguïté voulue par l'artiste. Au sein d'une composition rassemblant plusieurs personnages, le visage de l'homme « connu », ainsi que le nomme Leon Battista Alberti, se détache avec force de la foule des figures parfaites, selon les règles de l'art, mais inconnues. Cette force qui émane du portrait, cette « force tout à fait divine », comme le dit encore le théoricien, est le fait de la peinture, et au sens plus large de la représentation figurative, ses effets étant « de rendre présents ceux qui sont absents, mais aussi, après plusieurs siècles, presque vivants ceux qui sont morts »². Dans ces phrases célèbres est condensée toute la complexité de l'évidence du portrait. Le portrait appelle à lui le regard qui lui répond en le reconnaissant comme tel. Or cette reconnaissance est de l'ordre de l'identitaire, car ce qui nous est donné infailliblement de connaître, et donc de reconnaître, dans le personnage représenté, est notre semblable, qui partage avec nous l'appartenance à la vie et se distingue ainsi des formes et des figures qui doivent leur essence à l'imagination. Les termes de cette reconnaissance sont l'identité humaine et l'existence historique; la force du portrait consiste à introduire, au-delà de la distance et de la mort, le sujet figuré dans le lieu et dans le temps présent de son semblable qui le regarde. Cette rencontre s'instaure autour d'un

1. « Quand dans une *historia* se trouve le visage de quelque homme connu et digne, même auprès d'autres figures d'un art bien plus parfait et agréable, ce visage connu sera le premier à attirer sur soi tous les yeux des spectateurs : tant on voit que tient de force en soi ce qui est tiré d'après la nature. »

2. Alberti 1435 (1975), II-25, p. 44-45, III-56, p. 98-99.

dialogue qui s'ouvre par une indispensable introduction, où le portrait clame son évidence et le regard répond par l'acte de reconnaissance, et qui se poursuit par un développement dont l'articulation est variable. Le portrait se nommera alors, présentera son identité particulière, son état, et pourra raconter une histoire au spectateur qui en retour sera amené à identifier son interlocuteur et à comprendre son récit. Il pourra à son tour vouloir poursuivre l'échange, interpeller le portrait, mais le fil du discours se brisera inévitablement, se heurtera sans recours au matériau inanimé de son support, à moins que l'imagination ou le rite ne viennent le relayer. L'intensité du désir ou la codification des gestes du spectateur restitueront en ce cas au portrait la plénitude de sa présence, jusqu'à lui attribuer la vie, mais par une fiction fondée sur des éléments extérieurs à sa représentation³.

Ce dialogue traverse les siècles et se répète inlassablement : le portrait fera de tout spectateur un nouvel interlocuteur auquel il déclinera son identité et demandera à être reconnu⁴. La fonction mémorielle, cette capacité d'offrir au modèle une vie posthume et de transmettre le récit de son existence par la synthèse propre à la représentation est d'ailleurs l'une des principales raisons d'être du portrait⁵. Si le dialogue subsiste, si l'évidence de son énoncé demeure dans le temps, son message ne parvient souvent plus que par bribes. Le regard reconnaîtra un visage certes de l'ordre du « connu » mais désormais privé de nom, percevra certaines propositions du discours sans en cueillir les articulations nécessaires à la compréhension de sa syntaxe. L'une des tâches de l'historien de l'art sera alors de déceler dans la représentation des clés permettant de recomposer les éléments du dialogue, d'en renouer le fil pour lui rendre sa lisibilité, ou plutôt sa visibilité, en premier lieu par l'identification du personnage. Le portrait se prête d'ailleurs fréquemment à ce jeu de décryptage, en accompagnant la définition de l'identité de son modèle, fondée sur la description de sa physionomie, par tout un corollaire d'indices – armoiries, devises, attributs, symboles, allégories ou rébus –, s'il ne se déclare directement par le texte des inscriptions. Et par cette multiplication d'éléments, le récit qu'il tient pourra se préciser au-delà de l'énonciation du nom, dire la position sociale, relater un événement significatif, souligner des liens d'amitié ou d'allégeance, faire part de certaines ambitions. Certes, le portrait ne dévoilera pas les secrets de l'âme, comme le regrettait Martial⁶, mais il transmettra des qualités morales ou sociales,

3. Freedberg 1989 (1998); Bettini 1992; Stoichita 2006 (2008).

4. Bailly 1997.

5. Bolzoni 1995, p. 227-230.

6. Martial, *Épigrammes*, X-32; voir Shearman 1992, p. 108-112.

des hauts faits que son modèle avait choisis dans sa geste personnelle pour son image mémorielle, pour se présenter aux interlocuteurs de son temps et à ceux des siècles à venir.

Toutefois, dans bien des cas le silence persiste, du fait des obstacles posés par une représentation trop succincte, ou en dépit même d'une accumulation d'indices. L'ensemble des portraits peints par Antonello da Messina, au cadrage très serré découpant le buste sur fond neutre, extraordinaires par le détail des physionomies et le rendu des expressions, demeure sans noms. Mais le *Cavalier Thyssen* que Carpaccio représenta sur un ample fond de paysage foisonnant de symboles, comportant même une devise et un page vêtu de couleurs héraldiques, résiste tout autant à l'identification (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza). Certes, les enjeux de l'analyse historique ne s'arrêtent pas à la recherche d'un nom, et ses ressources lui permettent en tout cas de rendre la parole au portrait dans un discours de plus large envergure, dont les termes concernent son « genre » et son appartenance à un contexte culturel déterminé. L'œuvre singulière est alors appréhendée du point de vue de sa structure formelle, de sa composition, de son cadrage et de ses dimensions, et en fonction de sa catégorie de représentation. Son degré de conformation au modèle de portrait le plus récurrent, donc le plus commun à son époque et dans son milieu de réception, contribue dès lors à déterminer sa position et sa signification dans l'histoire du genre. L'œuvre devient ainsi un témoignage constitutif de l'histoire du portrait qui pourra aborder les conditions d'apparition du genre, l'évolution de ses modalités de représentation, l'élaboration de sa conception théorique, les fonctions auxquelles il répondait et la réception à laquelle il se prêtait. À cette fin les sources se multiplient, les images interagissent avec les textes pour reconstituer un dialogue qui cette fois détermine une identité culturelle.

Le nombre important d'études sur le portrait peut donner l'impression que le sujet ait été examiné sous tous ses aspects, des plus généraux aux plus spécifiques, et il est vrai que l'on dispose désormais d'une grille d'évaluation suffisamment articulée pour permettre une approche cohérente de chaque œuvre ou des relations d'ensemble⁷. Cependant,

7. Sans vouloir donner une bibliographie exhaustive, il convient de citer parmi les principaux ouvrages abordant le thème d'un point de vue général : Warburg 1902 (1999), Burckhardt 1930 (1994), Grassi 1961, Castelnovo 1973 (1993), Boehm 1985, Warnke 1985 (1989), Lecercle 1987, Pope Hennessy 1989, Brilliant 1991, Campbell 1990, Fossi 1996, Pommier 1998, Preimesberger/Baader/Suthor 1999, Schneider 1999, Berger 2000, Cranston 2000, Beyer 2002 (2003), Dubus 2006, Bolzoni 2008. Voir aussi parmi les actes de colloque : Gentili/Cieri Via/Morel 1989-1993, Woodall 1997, Köstler/Seidel 1998, Mann/Syson 1998, Zorzi 2002, Bonfait/Marin 2003, Galli/Piccinini/Rossi 2007, Paravicini/Spieser/Wirth 2007, Ghermani 2009, Olariu 2009; les catalogues d'exposition : *Hambourg* 1983, *Nantes/Toulouse* 1997, *Madrid* 2005a, *Madrid* 2008; enfin le dossier « Le portrait en Italie et en Europe », *Studiolo*, 4, 2006.

la majorité de ces travaux abordent la question à partir de données en quelque sorte périphériques, aussi nombreuses et aussi significatives soient-elles, sans interroger directement l'élément central et constitutif du portrait : le visage. Certes, cette lacune flagrante n'est pas un grief de l'histoire de l'art, car si l'on excepte une approche exclusivement formaliste, le visage demeure un objet éminemment fuyant pour les méthodes propres à cette discipline. Contrairement aux autres genres artistiques voulant convaincre d'une représentation fidèle du monde visible, telles la nature morte ou la peinture de paysage, le portrait a comme référent un modèle unique et transitoire qui ne peut en aucun cas appartenir à l'expérience visuelle de l'historien. La représentation s'impose par conséquent comme l'unique terme d'évaluation, une condition qui complique remarquablement la compréhension de son élaboration figurative et qui rend en outre l'historien très vulnérable face aux stratégies de conviction mises en œuvre par l'artiste.

Certaines études historiques se sont néanmoins confrontées sans détours à la question du visage, ce visage « miroir de l'âme », qui ne pourra en dévoiler tous les secrets mais qui en révélera du moins quelques-uns, par les « fenêtres » des yeux, par les indices des expressions et des traits caractéristiques de la physionomie. Pour résoudre l'énigme du visage, l'époque moderne disposait d'ailleurs d'une discipline qui se voulait une science, la physiognomonie, prétendant interpréter chaque trait singulier, et d'autant plus s'il présentait des correspondances avec le monde animal, comme le symptôme d'une vertu ou d'un vice. Les travaux historiques sur la physiognomonie se distinguent donc par leur concentration sur le visage⁸, mais il s'agit essentiellement d'un visage construit de toutes pièces, d'un visage fictif, qui enseigne davantage sur l'histoire des idées que sur l'histoire du portrait. Si la physiognomonie eut une influence indéniable sur la conception morale de la beauté et de la laideur, son énonciation demeure essentiellement de l'ordre de l'abstraction. Elle détermina certes, mais de façon inégale et très générale, la formulation des descriptions textuelles des physionomies des contemporains, et apporta même parfois certains détails à leurs représentations figuratives, tels le front froncé léonin ou le nez aquilin dénotant l'audace guerrière ou la majesté de l'âme souveraine⁹, mais son application concrète et systématique à l'interprétation des portraits demeure largement impraticable. Cette construction topique mise à part, l'expression du visage de « l'homme connu » pourra être appréhendée en fonction de la doctrine des tempéraments, qui codifiait à l'époque l'intériorité

8. Baltrusaitis 1983; Courtine/Haroche 1988 (1994); Pontremoli 2003.

9. Meller 1963.

des personnages¹⁰. En dehors de ce cadre théorique, l'interprétation de l'état d'âme rendu par le portrait, qui a parfois contribué à donner un titre distinctif à l'œuvre, tel le soi-disant *Condottiere* à l'air déterminé d'Antonello da Messine (Paris, musée du Louvre), devient toutefois subjective et relève davantage de l'histoire de la réception que de l'analyse scientifique du tableau. Elle est encore plus tendancieuse lorsque l'identité du personnage ne fait aucun doute, car la connaissance de certains traits de son caractère ou des circonstances de son rapport avec l'artiste risque de projeter sur l'interprétation du portrait des données qui lui sont extérieures. Dire que Titien a mis au jour par son pinceau l'avarice de Paul III ou la cupidité de Jacopo Strada est ainsi une démarche périlleuse, qui exige de considérer si, en l'absence des documents témoignant des réserves du peintre sur ces commanditaires, l'œuvre transmettrait ce message uniquement par son langage figuratif.

Au-delà des mouvements de l'âme qui traversent une physionomie, le visage en appelle encore et toujours à son référent et clame sa ressemblance au modèle, ressemblance qui est le fondement même de l'efficacité du portrait. La ressemblance a certes été approfondie du point de vue théorique, à partir des sources qui l'appuient et des notions qui l'établissent¹¹. Mais son évaluation par rapport à la pratique artistique demeure extrêmement complexe à appréhender. Le nœud du problème pourrait être résumé en deux questions : de quelle façon le portrait est-il ressemblant et à qui ressemble-t-il ? Les études qui se sont engagées dans cette voie, si ardue par l'impossible connaissance du référent, ont dû choisir inévitablement un autre point d'appui concret. Celui-ci a pu être apporté par la technique. Le moulage, par son empreinte mécanique si fidèle au modèle, fixée dans le plâtre ou la cire, a nourri ainsi le champ d'analyse sur la vraisemblance troublante obtenue par ces matériaux, sur leur nature de *double* et sur leur statut par rapport à l'œuvre d'art conçue de façon « intellectuelle »¹². L'analyse a également pu être problématisée à partir d'un modèle figuratif déterminé. Les portraits élaborés d'après un masque mortuaire ou même d'après un visage anonyme élus comme « *vera effigies* », véritable image du référent, nous ont appris que la ressemblance ne relève pas uniquement de son rapport au prototype physique, à ses traits historiques, mais aussi d'une construction¹³. Le

10. Arasse 1997, p. 386-412.

11. Pour l'analyse théorique des sources, voir Pommier 1998; Preimesberger/Baader/Suthor 1999. Pour la question de la ressemblance, voir Croce 1907; Simmel 1901-1918 (1985); Martin 1961-1962; Brilliant 1987; H. Zerner, « L'effet de ressemblance », dans Gentili/Cieri *Via/Morel* 1989-1993, p. 111-121; Nancy 2000.

12. Schlosser 1910; Freedberg 1989 (1998), p. 292-367.

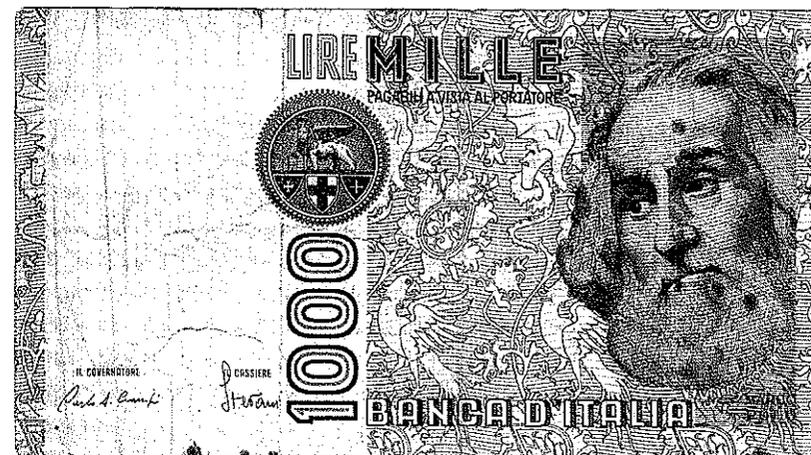
13. Arasse 1982; Arasse 1992; Didi-Huberman 1994; Ghermani 2009, p. 36-44.

dernier portrait, fixé sur les traits transformés par la mort, ou même un portrait complètement étranger à la physionomie du personnage pourront servir à lui restituer un visage vraisemblable qui, par sa diffusion et son association avec son nom, se substituera à l'apparence véritable qu'avait le sujet de son vivant, deviendra son visage ressemblant, à savoir immédiatement reconnaissable par l'imaginaire collectif¹⁴.

Il s'agit d'un point fondamental pour l'appréhension de la ressemblance d'un portrait : un exemple assez simple peut illustrer les fondements de ce procédé et les ressorts de son efficacité. Pour la plupart des Italiens d'aujourd'hui, la figure de Marco Polo a une tête de vieillard à l'ossature puissante et à l'expression pensive, une chevelure fluide et une barbe carrée, car c'est sous cette forme que son image a circulé dans les mains de tout un chacun sur le vieux billet de mille lires édité dans les années 1980 en l'honneur du grand voyageur national. Or le modèle de ce visage désormais célèbre dans la Péninsule est le portrait d'un homme du XVI^e siècle, dont l'identité a été depuis longtemps oubliée, traditionnellement attribué à Jacopo Bassano et conservé dans la galerie Doria Pamphilj à Rome. Au visiteur déconcerté, le gardien de la collection se faisait un plaisir de raconter l'expédition des fonctionnaires de la Banque d'Italie qui, dans leur quête d'un visage à donner à Marco Polo, dont on avait bien sûr perdu la connaissance des traits, arrêtaient leur choix sur ce tableau vénitien. Il n'en demeure pas moins que, par la diffusion massive de l'image et par son association avec le nom de l'illustre voyageur, la tête de cet homme « connu » mais anonyme est devenue le « véritable visage » de Marco Polo.

À l'instar du portrait rétrospectif, le portrait peint sur le vif peut se substituer *a posteriori* au visage physique de son modèle, définir une image qui s'imposera comme terme d'évaluation de la ressemblance. Celle-ci demeure néanmoins indissociablement liée à l'appréciation faite au moment même de la réalisation de l'œuvre, en étroite relation à son référent en chair et en os. Le degré de fidélité du portrait, l'exactitude de sa correspondance avec la physionomie du sujet et sa capacité à être reconnu comme ressemblant par le modèle lui-même ou par ceux qui le connaissaient, échappe pour une large part à notre entendement. Certes, l'œuvre pourra donner une impression de *réalisme*, par le soin apporté à la description des détails et des petites irrégularités distinctives, ou au contraire une impression d'*idéalisations*, par un rendu moins minutieux ou une tendance à une régularisation des traits et des volumes. Mis à part que le recours à ces catégories dans l'analyse historique n'est pas

14. Sur le rôle de l'imprimerie dans cette stratégie figurative, voir Haskell 1993 (1995), p. 45-112; Perkinson 2002; Casini 2004.



1. Guglielmo Savini (dessin) et Trento Cionini (gravure), Marco Polo, 1982, billet de 1 000 lires, 11,2 x 6,1 cm.

sans poser des problèmes méthodologiques, il s'agit d'une impression difficilement vérifiable et souvent trompeuse. La précision des détails témoigne davantage du langage figuratif de l'artiste qu'elle ne garantit la fidélité de la représentation, car rien ne prouve que les traits ainsi définis correspondent point par point à ceux du modèle et n'ont pas été soumis à une transformation¹⁵. Loin d'être une simple reproduction d'une physionomie particulière, le portrait sur le vif est bien sûr le fruit d'une interprétation de l'artiste, la solution figurative qu'il a donnée à plusieurs problèmes de représentation. Deux peintres peignant le même personnage n'obtiendront jamais la même image, comme l'avait bien remarqué Leonello d'Este face à ses portraits par Pisanello et Jacopo Bellini¹⁶, et le degré de ressemblance de chacune de leurs œuvres sera déterminé non seulement par leur qualité picturale, mais aussi par leur aptitude à répondre aux exigences du public. Or ce rapport subtil entre la construction figurative de l'œuvre et sa réception par ses destinataires peut aujourd'hui encore être appréhendé dans le cas de portraits de personnages dont subsiste un nombre important de représentations. Sans restituer la connaissance de la véritable physionomie du modèle, les multiples visages que lui prêtent des portraits de mains différentes permettent d'identifier des constantes et des divergences susceptibles de lever en partie le voile sur le travail de l'artiste et sur les réponses apportées à la question de la ressemblance.

15. Campbell 1990, p. 1-39.

16. Baxandall 1963.

Dans les pages à venir, le portrait sera abordé à partir de son élément central et constitutif, le visage, pour essayer de suivre le pinceau du peintre et le ciseau du sculpteur dans son élaboration, et le regard du destinataire dans la reconnaissance de sa ressemblance. La rencontre entre la proposition de l'artiste et les exigences du spectateur, qui s'opère sur la surface picturale, touche le cœur de la représentation, à savoir l'institution de cette force « tout à fait divine » qui annule la distance et la mort pour rendre aux absents leur présence auprès des vivants, mais aussi la réalisation de ses effets, la mise en acte des pouvoirs du portrait. Comment les œuvres, par leur langage figuratif et la lecture qui en était faite, peuvent-elles contribuer à une compréhension plus concrète de la nature, de l'étendue et de l'application de ces pouvoirs, évoqués par la plume d'Alberti et développés par nombre d'autres auteurs, qui constituent l'un des *topoi* fondamentaux du discours sur le portrait ? Autrement dit, les expédients rhétoriques et la fiction théorique énoncés dans les textes correspondaient-ils à des modalités de réception et à des pratiques de l'image rendues possibles par la structure figurative des œuvres et par la culture visuelle de leurs destinataires ? À partir du face-à-face entre le visage peint et son interlocuteur en chair et en os, il s'agira donc de rétablir le fil du dialogue instauré par le portrait, d'appréhender les termes de son ou de ses possibles messages ainsi que leur efficacité. Bien évidemment, une telle analyse ne peut être menée que sur des portraits répondant à certaines conditions : l'identité du modèle ne doit faire aucun doute ; les traits de celui-ci doivent être connus par des représentations, tant figuratives que textuelles, aussi nombreuses et diverses que possible ; enfin le ou les portraits examinés doivent être des œuvres au succès indéniable, qui répondirent parfaitement aux attentes de leurs commanditaires. Il est clair qu'il ne peut s'agir que de portraits de personnages célèbres réalisés par des mains de talent, et en ce sens les portraits des souverains se prêtent tout particulièrement à l'examen, du fait de l'exigence de représentation propre à l'exercice du pouvoir et des moyens dont disposaient les princes pour engager des artistes de renom. Notre exemple fondateur sera par conséquent l'image du souverain le plus puissant de son époque, forgée par le portraitiste le plus loué de son temps : les portraits de Charles Quint peints par Titien, dont le succès fut scellé par un décret impérial établissant une relation privilégiée entre le souverain et l'artiste sur l'*exemplum* d'Alexandre le Grand et d'Apelle.

Il s'agira donc d'interroger la représentation du pouvoir et les pouvoirs de la représentation, pour citer le chiasme cher à Louis Marin. Grâce à la réflexion de cet auteur, nombre de notions fondamentales sur la question sont désormais acquises, tels les pouvoirs de substitution,

d'intensification et de légitimation de la présence propres au portrait royal en tant que « re-présentation »¹⁷. Lorsque le modèle de la représentation est Louis XIV, représentant lui-même du pouvoir absolu, les effets de ces pouvoirs du portrait atteignent leur comble : la présence du corps monarchique devient *réelle*, sur le modèle du corps eucharistique selon la comparaison établie par les théories politiques. Par son image, le roi est alors partout et toujours présent. Mais encore, le portrait participe pleinement à la constitution de l'image du monarque et de ses pouvoirs, car en lui le roi se reconnaît, reconnaît l'absolu de son pouvoir dans le substitut imaginaire de son accomplissement. Marin souligne que les pouvoirs du portrait résident aussi bien dans l'essence ontologique de l'image que dans les effets de sa manifestation, indissociablement liés aux possibilités de son apparition et déterminés par la prédisposition de son contexte historique et culturel. De ces deux pôles constitutifs des pouvoirs de l'image, la formulation du premier relève de la fiction théorique qui ne pourra se fonder que sur l'appréhension du second, sur les effets tels qu'ils sont rapportés par le discours, par les textes. À ce titre, le matériau sur lequel Marin construit sa réflexion est justement le texte, l'écriture mais dans son sens le plus noble, l'instrument par lequel les hommes de lettres de la France du XVII^e siècle nous ont transmis leur pensée.

Il ne pourrait être en aucun cas question d'appliquer strictement à Charles Quint la grille d'interprétation de l'image de Louis XIV proposée par Louis Marin, ne serait-ce que parce que la conception politique de l'empire des Habsbourg, si hétérogène dans les couronnes et les cultures qu'il rassemblait sans véritable vocation centralisatrice, demeure fort éloignée de l'institution monarchique du Roi Soleil. Par ailleurs, l'analyse se servira inévitablement des textes, mais sous leurs formes les plus disparates, comprenant les traités artistiques, les écrits littéraires ou poétiques, mais aussi les documents d'archives, les descriptions de fêtes, les récits de voyage, les ouvrages politiques, enfin toute source qui apporte des éléments sur le rapport à l'image et sur ses pratiques dans l'époque considérée. Car le sujet central de cette réflexion est le portrait du souverain, dans le sens strictement figuratif du terme, à savoir l'image visuelle susceptible de remplacer la présence corporelle et individuelle du monarque. Le portrait sera pris en considération dans sa signification circonscrite de représentation d'une physionomie individuelle, sous ses formes et ses matériaux les plus divers, et non pas dans son acception exhaustive de représentation de la dignité royale par les symboles monarchiques, les insignes, l'héraldique, les devises, les décors

17. Marin 1981 ; 1993 et 2005.

allégoriques, les palais ou les écrits encomiastiques¹⁸. Les sources textuelles, qui permettent d'appréhender les effets de l'image, ne formeront pas alors l'unique constituante de la recomposition du discours; elles seront mises à l'épreuve de la structure intrinsèque de la représentation, avec son langage figuratif encore appréciable aujourd'hui et apte à être interprété dans les termes qui sont propres à sa nature visuelle. Plutôt que d'envisager une définition d'un modèle idéal et absolu de portrait du roi, dont le principal interlocuteur est le roi lui-même, on proposera une approche d'un modèle soumis à de multiples variantes, tant dans son élaboration que dans sa réception, qui instaure un dialogue immuable dans ses termes fondamentaux tout en étant sans cesse changeant dans certains détails signifiants. Et de ces nombreuses mutations dépendront l'intensité et l'efficacité des pouvoirs de présence du portrait.

À ce propos, la pertinence de l'exemple des portraits de Charles Quint par Titien se fonde certes sur l'éminence du statut du souverain et de l'artiste, sur la qualité des œuvres et sur leur remarquable succès. Elle repose également sur une particularité de taille, qui concerne au plus près le visage de l'empereur : le souverain peint par Titien était assurément le plus puissant mais également le plus laid de son époque. Or la morphologie de la célèbre malformation faciale de Charles Quint, de ce menton incroyablement proéminent qui empêchait la fermeture de la bouche, varie sensiblement à l'intérieur du vaste *corpus* iconographique de l'empereur, et le défaut physique offre à l'historien un élément extrêmement précieux pour aborder la question de la ressemblance. Il ne s'agira pas pour autant de reconstituer le véritable visage de Charles Quint afin d'évaluer ses portraits en fonction d'une échelle de fidélité au modèle, mais plutôt de comprendre dans quelle mesure ce trait caractéristique et ingrat, qui épousait si mal l'idée de grandeur et de majesté impériale, soulevait un problème de représentation, et quelles solutions figuratives pouvaient être envisagées dans le cadre du portrait, inévitablement conditionné par l'impératif de la ressemblance. Le succès exemplaire des portraits de Titien suggère que le peintre parvint à apporter une réponse définitive à cette contradiction flagrante, d'autant plus que ses œuvres s'imposèrent à partir de 1533 comme modèles de référence incontournables pour les autres artistes. Il s'agira dès lors de tenter de percer le mystère du « miracle de la peinture » accompli par le pinceau du Vecellio – selon l'expression chère à l'Arétin –, en l'examinant tant du point de vue de la particularité de son langage figuratif que de sa capacité à satisfaire les attentes de son public et en premier lieu de l'empereur.

18. Lecoq 1986.

L'immense fortune des portraits de Charles Quint par Titien soulève cependant un autre aspect de la ressemblance : grâce à l'institution de ces œuvres comme modèle et à leur remarquable diffusion, le visage peint par l'artiste se substitua progressivement au visage en chair et en os de l'empereur dans l'imaginaire collectif. Il est dès lors possible d'approfondir la question de la construction de la ressemblance par le portrait, de son effective contribution à la constitution de l'image impériale, et du rôle qu'il put jouer dans la transformation de la perception de la physionomie ingrate du souverain. Les pouvoirs du pinceau de Titien allaient en effet durablement déterminer non seulement l'image de Charles Quint mais aussi les modalités de représentation de ses successeurs, et cela de façon plus particulièrement sensible dans la branche espagnole des Habsbourg, dont l'empereur était le fondateur et qui hérita d'un nombre très considérable d'œuvres du Vecellio. À la cour de Madrid, la relation privilégiée entre Charles Quint et le peintre vénitien devint la référence explicite des rapports entre les rois d'Espagne et leurs portraitistes attirés, tandis que les portraits impériaux s'imposèrent comme *exemplum* tant dans le traitement du menton héréditaire que dans les typologies de représentation, le succès de Titien n'étant certes pas uniquement fondé sur le rendu du visage, mais aussi sur la composition de ses œuvres. Par le choix de larges formats encadrant le corps impérial à l'échelle naturelle, dans les trois-quarts de sa hauteur ou en entier, assis, en pied ou encore à cheval, il avait établi un dispositif particulièrement adapté à traduire l'importance du personnage et à offrir une image susceptible de se superposer à sa véritable figure et donc de se substituer à elle. Si Titien n'inventa pas ces typologies, il leur apporta une élaboration d'une telle efficacité que ses modèles allaient véritablement fonder les formes de représentation modernes des souverains européens pour les siècles suivants, correspondant aux définitions actuelles de « portrait d'État » ou de « portrait de représentation officielle »¹⁹.

Derrière cette différence terminologique, se situe un débat sur l'origine, la constitution et la signification de ces typologies, à savoir si elles traduisent une identification entre le prince et l'État et apparaissent donc dans les périodes connaissant une conception absolutiste du pouvoir, principalement l'Empire romain et les monarchies européennes à partir du XVI^e siècle, ou si au contraire elles attestent l'existence d'une notion identitaire et dynastique de la classe aristocratique et sont en ce sens présentes de façon latente mais ininterrompue depuis l'Antiquité

19. *State portrait* ou *Repräsentationsbildnis*; voir Jenkins 1947; Kusche 1991; M. Kusche, « Sofonisba e il ritratto di rappresentanza ufficiale nella corte spagnola », dans *Crémone/Vienne* 1994, p. 117-152. Pour l'histoire du portrait en pied, voir aussi Keutner 1956.

jusqu'à l'époque moderne. Du point de vue formel, dans le premier cas le « portrait d'État » se développerait à partir du portrait peint en buste, dans le second le « portrait de représentation officielle » puiserait ses sources plus récentes dans les sujets profanes de l'art courtois des XIV^e et XV^e siècles, figurés dans les peintures murales, les tapisseries et les vitraux. L'aboutissement demeure fondamentalement le même, le nouvel élan de cette forme de représentation se situant entre l'Allemagne et l'Italie dans le contexte historique et politique du début du XVI^e siècle. Sans entrer dans le vif du sujet, qui ne concerne pas véritablement notre propos, il convient de souligner que ces typologies de portraits, que l'on pourrait nommer plus prudemment « portraits d'apparat », particulièrement appropriées à la représentation des souverains, ne leur étaient pas strictement réservées et ne déterminaient donc pas en soi leur dignité. Leur application à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle à des personnages de la cour ou à de riches notables put être le fruit d'une volonté d'émulation du modèle royal, une démonstration de noblesse ou de pouvoir économique, mais avant même leur formulation par Titien, Moretto da Brescia datait en 1526 un portrait en pied d'un gentilhomme qui ne revêtait aucune autorité princière (Londres, National Gallery). Les prérogatives exclusives et distinctives de la représentation du pouvoir régnant demeuraient en fait des attributs, les insignes royaux, tandis que les typologies du portrait d'apparat se limitaient à donner de l'éclat au modèle, à suggérer une dignité sociale éminente qui n'était pas nécessairement souveraine, le message véhiculé pouvant s'enrichir et se préciser par l'apport d'éléments extérieurs, de symboles particuliers.

La définition d'une catégorie de portrait « officiel », désormais largement acquise au-delà du débat qu'elle a suscité, a impliqué par opposition l'idée que d'autres portraits, dénués de ces critères, puissent offrir une image non officielle, plus intime du souverain. À vrai dire la distinction entre public et privé est devenue un poncif de la description des portraits, qui ne mériterait pas grande attention s'il ne touchait un élément capital de la représentation royale. En effet, à quoi correspondrait donc ce portrait « privé » du prince, et quels éléments permettent d'établir une appréciation semblable ? L'importance du format, qui constitue la distinction déterminante du portrait d'apparat, pourrait en ce sens suggérer en retour que les portraits de dimensions plus modestes, à savoir les portraits en buste, qui laissent moins de place à la définition sociale du personnage pour se concentrer sur la description de ses traits, sont susceptibles d'offrir une image plus intime et privée. La question est cependant complexe. En ce qui concerne les portraits peints sur le vif,

le format en buste correspond souvent à des modèles d'atelier qui servaient aux artistes pour réaliser ensuite des œuvres plus ambitieuses : les portraits de Philippe IV peints par Velázquez au début des années 1650 suffiront comme exemples²⁰ (Londres, National Gallery). En revanche, le choix d'une petite toile pour la reproduction de l'image royale était fréquemment dicté par des raisons d'ordre économique. L'identification d'une dimension privée du portrait ne peut donc être uniquement fondée sur son format, mais exige de s'interroger sur ses destinataires, qui ne peuvent appartenir qu'aux cercles de personnes ayant accès à l'intimité du prince, à savoir sa famille et ses proches. Or, l'examen des œuvres échangées entre les branches espagnole et autrichienne des Habsbourg montre qu'aucune typologie particulière n'avait été conçue pour un cadre familial, qui ne pouvait d'ailleurs se concevoir hors d'une structure de représentation dynastique, une constatation valable aussi, en large mesure, pour les portraits d'enfants et d'autant plus si ceux-ci étaient les héritiers du trône. Il s'agissait donc de portraits en pied ou de trois-quarts, qui ne différaient en rien des tableaux représentant officiellement le souverain dans les appartements d'apparat de ses palais et dans les sièges de son gouvernement. Par ailleurs, dans bien des circonstances officielles, telles les réceptions données par les ambassades ou les fêtes politiques, un portrait en buste du souverain pouvait parfaitement suffire à représenter son autorité régnante.

Poursuivant alors la recherche à une échelle encore plus réduite, inférieure au naturel, parmi ces petits portraits qui ne pouvaient être accrochés aux murs mais qui étaient conservés dans des cabinets, renfermés dans des coffrets, parmi ces miniatures et ces médailles enchâssées dans des bijoux et souvent protégées par des couvercles, l'ambivalence demeure. Ces images, faciles à dissimuler ou à transporter, se prêtaient certes tout particulièrement à une contemplation personnelle, mais elles pouvaient aussi, lorsqu'elles étaient montées en pendentif, être exhibées sur le corps même de leur propriétaire. Une telle proximité, voire une promiscuité, soulignait des liens étroits entre le personnage représenté sur le portrait et son destinataire, des liens qui étaient souvent de nature familiale : les épouses, les sœurs et les filles de Philippe II en firent un large usage et choisirent de se montrer dans leurs portraits d'apparat indissociablement attachées à l'image portative de leur parent royal²¹. Ces précieux portraits « de poche » étaient d'ailleurs l'un des plus communs cadeaux de fiançailles ou de noces royales. Toutefois, ils étaient aussi une forme courante de don de la part d'un souverain envers tous

Pl. xxvi

Pl. xxvii a-b

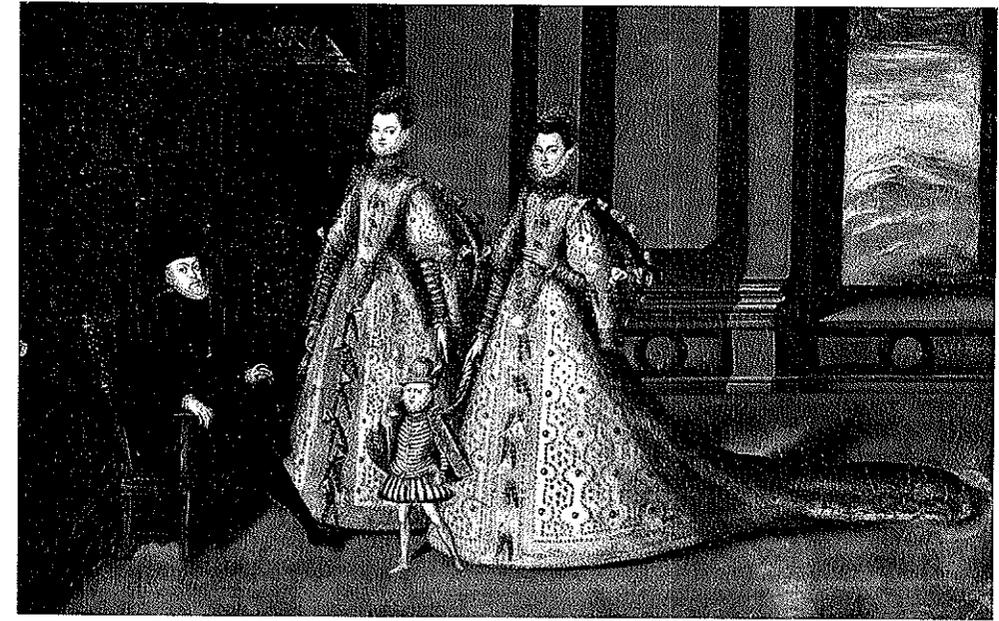
Pl. xvi

20. Brown 1988 (2008).

21. Portús 2000a; Jordan 2002; Mulcahy 2004.

ceux dont il voulait récompenser ou s'attacher les services, courtisans, artistes, princes feudataires ou cardinaux²². La richesse du matériau pouvait varier en fonction de la dignité du destinataire, et si le portrait témoignait encore d'un lien personnel avec le souverain, il avait surtout une valeur d'allégeance politique. L'exhibition d'une médaille à l'effigie royale attestait alors de la faveur du monarque et de l'élévation sociale de son détenteur. Federico Zuccaro y fit amplement recours dans sa maturité pour donner à ses traits l'image la plus officielle possible, en se faisant représenter par sa jeune consœur lombarde Fede Galizia, ceint des colliers d'or reçus de ses plus éminents commanditaires, identifiés par les médailles aux effigies de Philippe II, du cardinal Alessandro Farnese et par le pendentif en forme du lion de la Sérénissime République de Venise²³ (Florence, Galleria degli Uffizi, 1604). Les petites dimensions du portrait, qui suggèrent à première vue une contemplation personnelle et rapprochée, ne garantissent donc pas nécessairement le caractère privé de la représentation, car si les œuvres de cette taille peuvent appartenir à une sphère familiale, qui sera néanmoins inévitablement dynastique, elles peuvent également faire référence à la largesse du souverain et aux relations tissées dans le cadre de son pouvoir politique.

Les dimensions du portrait et le cadrage du sujet, resserré sur le visage ou élargi à l'ensemble de son corps, ne constituant pas en soi un facteur déterminant du caractère officiel ou privé de l'image, reste la composition. L'interprétation doit alors prendre en compte la disposition de la figure dans l'espace, son association à certains éléments singuliers, la présence ou l'absence d'attributs significatifs pour essayer de discerner si la représentation est susceptible de donner à voir le souverain tel qu'il pouvait apparaître dans une sphère plus intime, loin de l'exercice du pouvoir et du cérémonial de la cour. Quelques très rares images ont pu en effet suggérer, par leur iconographie insolite, une dimension privée. Ainsi, un petit tableau anonyme figurant inhabituellement Philippe II en compagnie de ses enfants Isabelle-Claire-Eugénie, Catalina Micaela et Philippe, a évoqué aux historiens non pas la figure distante et hiératique décrite par les sources officielles, mais cette autre image d'un souverain affectueux et familier apparue dans sa correspondance avec ses filles, et qui a largement contribué à réévaluer en ces dernières années le mythe austère du *Rey prudente*²⁴. Voici que resurgit cependant le danger de lire les images comme des illustrations des connaissances historiques préalablement acquises par les textes, en ignorant le langage figuratif qui leur



2. Anonyme espagnol, *Philippe II, le futur Philippe III et les infantes Isabelle-Claire-Eugénie et Catalina Micaela*, vers 1580, panneau transposé sur toile, 50 x 80 cm. New York, The Hispanic Society of America.

est propre. Or ce panneau, en dépit de sa singularité, représente le roi séjournant de façon très officielle sous un dais, tandis que ses trois enfants demeurent debout devant lui, à une respectable distance. Les infantes, vêtues de robes somptueuses et parées de bijoux héraldiques, accompagnent leur tout jeune frère, héritier de la couronne, qui les précède auprès du monarque. Plus qu'une tranche de vie familiale, la composition semble bien répondre à la logique de la représentation dynastique.

D'autres œuvres, encore plus surprenantes, ont feint d'ouvrir au spectateur les appartements privés de leurs modèles. C'est le cas notamment de deux tableaux qui, tout en ayant le format et le dispositif canonique du portrait d'apparat, représentent d'éminents personnages en robe de chambre. Il est indispensable de souligner qu'il ne s'agit pas de rois mais de cardinaux, ces princes de l'église dont la dignité, qui n'exigeait pas les sacrements religieux, était fréquemment conférée pour des raisons politiques et ne seyait pas toujours aux ambitions temporelles de leurs bénéficiaires. L'un d'entre eux est une variante, d'atelier si ce n'est autographe, du portrait d'apparat de Richelieu que Philippe de Champaigne avait conçu sur la base de la typologie séculière en pied et non pas sur l'iconographie assise réservée communément aux dignités ecclésiastiques (Paris, musée du Louvre; Londres, National Gallery). Tenture, fauteuil et fond d'architecture, la mise en scène de l'apparition

Fig. 2

22. Colomer 2002.

23. Florence 2009, p. 84-85 n° 1.1 (E. Capretti).

24. Bouza 1998a, p. 58-59.

du cardinal coïncide à un détail près : au-dessus de sa pourpre, Richelieu porte une « simarre de couleur tout couvert de broderie », une riche robe d'intérieur doublée de fourrure²⁵ (Paris, ministère des Affaires étrangères, vers 1635). L'insolite détail du costume, qui évoque la dimension des appartements privés, est d'autant plus étonnant qu'il contredit les autres éléments de la composition, figurant le ministre de Louis XIII dans l'exercice de ses fonctions, debout face à une table et tenant un mémoire à la main. La définition de portrait « intime » se prête donc difficilement à cette œuvre, et il serait peut-être plus juste de supposer que le tableau était destiné à l'un des plus proches collaborateurs du cardinal et qu'il attestait, par cette iconographie insolite, le privilège de l'accès à son conseil politique.

Le portrait du cardinal Flavio Chigi en robe de chambre, peint par Jacob Ferdinand Voet vers 1670 (collection particulière), est en revanche plus troublant²⁶. À cette œuvre, il est également possible de superposer un autre portrait de la main du même artiste, de datation, de format et de composition identiques, figurant de façon tout à fait canonique le neveu du pape Alexandre VII vêtu de sa pourpre cardinalice, assis sur un fauteuil frappé des armoiries Chigi, le visage encadré d'une chevelure bouclée et le regard tourné au loin, sur un fond mouvementé par une riche tenture rouge sombre aux franges d'or (Ariccia, Palazzo Chigi). Toutefois, la version en robe de chambre ne se limite pas à ajouter un vêtement d'intérieur à l'habit de cardinal : le prince de l'Église, assis sur le même siège héraldique, sur un fond rehaussé d'un drapé fort semblable, ne porte que sa somptueuse tunique de soie orientale, doublée d'hermine, et se présente de surcroît sans perruque, montrant ses cheveux courts et sa tache de naissance sur le front ! Tout élément évoquant la dignité ecclésiastique est exclu pour montrer l'opulent prince Flavio Chigi, alangui sur son fauteuil, interpellant de son regard le spectateur. Ce portrait est tellement exceptionnel, l'impression d'accéder à la face cachée du cardinal si suggestive, que l'hypothèse romantique d'une destination de l'œuvre à la maîtresse du prélat a vite vu le jour. Rien de plus incertain, mais il est indéniable que par cette représentation provocatrice, le neveu du pape voulut laisser une image de sa noblesse temporelle, étrangère à la pourpre cardinalice et aux vœux de renonciation qu'elle supposait. Il s'agit à vrai dire d'un très rare cas connu pour cette époque de portrait susceptible d'offrir une image « privée » d'un personnage éminent, le montrant sous un jour habituellement inaccessible et ne rendant aucunement compte de sa dignité publique. Cet autre visage

25. Cologne/Montréal 2002, p. 78-79 n°5.

26. Ariccia 1998, p. 136-140 n°35-36.

de Flavio Chigi, qui semble en dire long sur sa conviction religieuse d'homme d'église, demeure cependant extrêmement ambigu, d'autant plus qu'il ne manque pas de témoigner de l'éminence sociale du modèle. Un siècle plus tôt, Ippolito de' Medici, tout aussi peu satisfait du chapeau de cardinal que lui avait imposé son oncle Clément VII, chargea Titien de le représenter en armure (œuvre perdue) et vêtu « *all'Unghe-resca* » (Florence, Palazzo Pitti), pour évoquer ses gloires militaires dans la guerre contre les Turcs et nier par deux fois son rôle de prince de l'Église²⁷.

La dignité cardinalice, par sa dimension ecclésiastique appliquée à des personnages séculiers, demeure un cas de figure très particulier. Il serait vain de chercher à la même époque un portrait d'un monarque « en robe de chambre », un portrait qui montrerait son visage privé indépendamment de sa fonction officielle. Certes, la théorie bien connue des deux corps du roi établit une dichotomie dans la personne du monarque entre son corps physique, individuel et mortel, et son corps politique, qu'il partage avec ses prédécesseurs et ses successeurs et qui ne meurt jamais²⁸. Au-delà de la fiction juridique qui nourrit ce discours politique et qui n'est d'ailleurs strictement applicable que dans certaines monarchies, principalement l'Angleterre et la France et à des périodes bien déterminées²⁹, l'idée que le souverain avait une personne publique et une personne privée était extrêmement répandue dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles, y compris en Italie et en Espagne³⁰. Or cette double nature du prince, constituée d'un aspect qu'il partageait avec ses semblables et d'un autre qui relevait de sa dignité et le distinguait du commun des mortels, ne supposait pas l'existence de deux visages juxtaposés se donnant à voir en fonction de circonstances officielles ou privées. Les deux natures du prince étaient indissociables jusqu'à sa mort, et l'idée d'un visage « intime » et « plus humain » du souverain, distinct de son apparence « officielle », était inconcevable. Par conséquent, le portrait privé du souverain ne pouvait exister. Toutes ses représentations, indépendamment de leur format, de leur composition et de leur qualité, comportaient inévitablement sa nature publique, chacun de ses portraits donnait à voir sa dignité souveraine, bien que certaines œuvres aient pu véhiculer le message de façon plus efficace et l'enrichir d'une iconographie particulière et significative. Si la distinction entre un portrait

27. Wethey 1969-1975, II, p. 119 n°66.

28. Kantorowicz 1957 (1989).

29. Boureau 2000.

30. Pour l'Italie, voir par exemple Paleotti 1582 (1960-1962), p. 317-332 ; pour l'Espagne, Bouza 1994.

officiel et un portrait intime du monarque est non seulement vaine mais trompeuse, il est en revanche légitime et bien plus approprié de parler d'un usage public ou privé qui pouvait être fait de ses images.

Pl. xxii

Un même tableau était en effet susceptible de se prêter à des destinations différentes : le portrait de Philippe IV, peint par Velázquez dans le camp militaire de Fraga à proximité du siège de Lérida, d'abord envoyé à la reine Isabelle de Bourbon à Madrid, fut plus tard exposé en public le jour de la victoire royale. Dans un premier temps l'œuvre s'adressait donc à la reine, lui attestait les faits d'armes de son époux, tout en lui apportant une consolation pour son absence. Objet d'une contemplation familière et intime pour celle qui devait mourir quelques semaines plus tard sans revoir le roi, ce même portrait s'imposa en revanche, lors des célébrations officielles, comme l'image du souverain régnant et victorieux, offerte au regard et à la reconnaissance de ses sujets. La qualité de l'œuvre, le rendu de la ressemblance, ne déterminaient pas seuls les pouvoirs du portrait comme substitut d'une présence; des éléments extérieurs au texte figuratif, tels les conditions de visibilité, les rituels de monstration, pouvaient également y contribuer et modifier la nature du dialogue qui s'instaurait entre la représentation et le spectateur. Après avoir interrogé les pouvoirs conférés au portrait par le « miracle de la peinture », par la perfection de la représentation artistique, ces autres pouvoirs, de nature essentiellement politique s'agissant de l'image du souverain, seront appréhendés. Pour rendre le discours plus explicite, le champ d'analyse se concentrera sur des territoires marqués par l'absence corporelle du monarque, où celui-ci n'était présent qu'en image, où son visage n'était connu que par ses portraits, en privilégiant les domaines italiens de la couronne d'Espagne, à savoir les royaumes de Naples et de Sicile et le duché de Milan. L'étude des lieux de conservation des portraits royaux, des dispositifs d'exposition, des cérémonials réglant leur apparition et des réactions qu'ils pouvaient susciter, permettra de questionner les différentes valeurs qui étaient attribuées à cette présence clamée par le portrait, et la nature des effets qu'elle était susceptible d'engendrer.

De ces pouvoirs, tout portrait du roi était en principe susceptible d'être investi, indépendamment de la technique, des matériaux, des dimensions et même de la qualité artistique. Si leur manifestation était déterminée par des éléments extérieurs à l'image, par les circonstances et les modalités de sa présentation, et si leur efficacité dépendait de la prédisposition du public à se prêter à leur jeu, leurs fondements étaient liés

de façon intrinsèque au caractère iconique de la représentation royale³¹. L'image du roi, signe de l'existence et de la présence du souverain, portait en soi l'aura sacrée de sa dignité, et imposait le même respect que sa personne corporelle. L'étude de ces pouvoirs relève ainsi entre autres de la sémiologie, de l'histoire politique, de l'anthropologie historique, mais également de l'histoire de l'art, ne serait-ce que parce que le portrait réalisé par un artiste de talent en était inévitablement porteur au même titre que les autres images du souverain. Or cette donnée prend toute son ampleur lorsque l'on aborde les pouvoirs de *mimèsis* de la représentation artistique, dont la connaissance ne nous est en large partie accessible que par ses effets sur les spectateurs, et plus précisément par les sources textuelles qui en rendent compte. Comment discerner dans les appréciations énoncées par les contemporains sur ces portraits royaux considérés aujourd'hui comme des œuvres d'art, ce qui relève à proprement parler de l'efficacité artistique et non pas des pouvoirs de l'image royale au sens plus large? Cette question, plus importante qu'elle ne paraît, peut entre autres permettre de considérer sous un nouveau jour certains *topoi* récurrents du discours sur les arts, qui tout en évoquant l'*exemplum* de l'Antiquité, sont souvent fondés aussi sur des pratiques de l'image courantes à leur époque. Les traités artistiques n'ont-ils pas recours, pour établir la perfection du pouvoir d'illusion d'un portrait, à certaines réactions du public, comme se découvrir le chef ou s'agenouiller, qui correspondent aux gestes rituels accomplis pendant la présentation cérémonielle de l'image royale, indépendamment de toute évaluation qualitative de l'œuvre mise en scène? La perception du dialogue entre le portrait et le spectateur, entre le roi et ses sujets, était sans doute plus largement tributaire de cette culture figurative forgée par le rapport fréquent à l'image royale et à ses rites d'apparition, qu'il ne l'a été souligné jusqu'ici.

L'importante diffusion des représentations du souverain, à tous les niveaux de la société, sous les formes les plus variées allant du profil frappé sur les monnaies au monument public, était bien sûr l'une des conditions essentielles de l'efficacité politique des portraits. Chacune de ces images, dans la diversité de ses fonctions, de ses significations et de ses enjeux, participait à la construction du visage du monarque, au sens propre comme au sens figuré, offrait un support à la définition de son autorité et à sa reconnaissance par ses sujets. Or, cette élaboration de l'image royale, résultant de la circulation des portraits et du message de souveraineté qui leur était indissociable, n'est pas sans évoquer les

31. Grabar 1979 (1997), p. 111-120; Belting 1990 (1998), p. 137-153.

stratégies d'information politique qui répondent à la notion contemporaine de propagande. Le terme de propagande est d'ailleurs désormais communément associé à l'étude de l'image royale, non sans avoir soulevé un débat sur la justification de son usage pour l'Ancien Régime, époque où la définition d'une opinion publique demeure problématique³². D'autres questions se posent cependant. L'étymologie du mot suggère la propagation d'une idéologie, à l'origine religieuse puisque le terme apparaît dans le cadre des ambitions missionnaires de la congrégation romaine *De Propaganda Fide*, et implique donc une œuvre de conversion, de conviction par le discours pour rattacher le plus grand nombre à une juste cause. La dimension politique prise par ce terme à partir de la Révolution française, et surtout son application aux stratégies de pouvoir des dictatures du xx^e siècle, lui ont toutefois donné une connotation extrêmement négative qui fait référence à une manipulation de l'opinion publique si ce n'est des consciences. Le principal danger que présente l'emploi du mot propagande pour la représentation monarchique de l'Ancien Régime est donc de plaquer rétrospectivement des mécanismes et des finalités étrangers à la culture de l'époque, risquant ainsi de brouiller la compréhension même de l'objet d'étude.

Pour donner une efficacité sémantique au terme de propagande dans le cadre des monarchies de droit divin, il faudrait l'épurer des implications contemporaines traduisant une conception tout autre du pouvoir politique, et à cette fin un retour à l'étymologie s'impose. *Propaganda*, adjectif verbal du latin *propagare*, signifie littéralement ce qui doit être propagé, et suggère aussi bien la propagation d'une idée qui n'est pas encore acquise que l'œuvre de persuasion qui l'accompagne pour la faire accepter. Celle-ci relève donc d'une stratégie de communication qui s'appuie sur les formes du discours, sur le texte comme sur les images. La propagande se prête alors parfaitement à l'analyse de certains contextes historiques, où l'apparition d'une nouvelle idée remettait en question l'ordre établi et où ses partisans aspiraient à s'imposer sur la scène sociale et politique. C'est le cas bien sûr des guerres de religion, qui firent des pamphlets et des images un véritable instrument de conquête, mais aussi des renversements dynastiques, où il s'agissait de convaincre les sujets de la légitimité du nouveau monarque, comme la longue guerre de succession d'Espagne en offre un exemple flagrant. Limitant la question à l'usage du portrait, l'emploi du terme de propagande devient

32. Sabatier 1991a; Burke 1992 (1995); Ellenius 2001; Duprat 2002. Pour les positions critiques plus récentes, voir Hochner 2006; Á. Fernández de Córdova, « "Reyes Católicos" : mutaciones y permanencias de un paradigma político en la Roma del Renacimiento », dans Hernando 2007, I, p. 133-154.

véritablement problématique lorsqu'il concerne la représentation du monarque dans son lieu de légitimité, à l'intérieur de ses territoires héréditaires, là où le fondement de son autorité ne faisait aucun doute.

La diffusion de l'image du souverain dans son royaume ne relevait que très rarement d'une stratégie systématique conçue et contrôlée par le pouvoir central, et en ce sens le règne de Louis XIV, avec l'instauration par Louvois d'un organisme chargé de l'élaboration et de la circulation de l'image royale, demeure un cas exceptionnel et isolé. Par ailleurs le déploiement à large échelle du portrait du roi répondait aux exigences même de l'exercice du pouvoir, surtout dans les royaumes de vaste étendue géographique, car il permettait d'entretenir et de souder le rapport entre le monarque absent, ses organes de gouvernement et ses sujets. La représentation du roi déterminait l'envergure de sa domination, affirmait le caractère effectif de son pouvoir en son absence, garantissait la valeur juridique des décisions prises en son nom par ses ministres, et s'offrait enfin à la reconnaissance des sujets, recevant en retour le signe de leur allégeance. L'exposition publique du portrait du roi, par les monnaies frappées à son effigie, le tableau placé sous un dais ou encore l'érection d'une statue, ne constituait donc pas en soi un acte de propagande, mais participait profondément à la cohésion des différentes composantes politiques et sociales du royaume. Si l'image contribuait à légitimer l'exercice du pouvoir du souverain, elle ne devait aucunement convaincre des fondements de sa souveraineté : l'autorité du « roi naturel » demeurait indiscutable, et la société ne savait d'ailleurs pas se concevoir en dehors de cet ordre monarchique. L'usage du portrait relevait en fait du droit à l'image du souverain, au même titre que les insignes royaux, les palais somptueux et le faste de la cour étaient indispensables à la définition de sa majesté, aux vertus publiques de sa dignité royale.

Le portrait du roi ne constitue donc pas en soi un instrument de propagande. En revanche, le recours à cette notion pour l'interprétation du message spécifique que véhicule la représentation par son iconographie peut sembler à première vue plus approprié. Les symboles et les allégories qui construisent l'image d'un roi victorieux sur ses ennemis, défenseur de la foi, parfaitement maître du bon gouvernement, peuvent en effet donner l'impression que ces structures figuratives voulaient persuader le public que le monarque possédait ces qualités, alors que la réalité historique était souvent tout autre. C'est ignorer cependant que la figure triomphale et vertueuse, vers laquelle tendent l'ensemble de ces représentations, correspondait à l'image même de la dignité royale, dignité que la personne publique du monarque se devait d'incarner indépendamment des qualités de sa personne privée, pour être reconnu en tant

que souverain. Il ne s'agit donc pas en principe de propagande, mais de représentation d'un imaginaire constitutif de la monarchie. Or, ce cadre de représentation nécessaire peut certes dissimuler des stratégies particulières de persuasion politique, mais il ne les comporte pas *a priori*; par conséquent un examen au cas par cas en fonction des circonstances historiques s'impose. En ce qui concerne les Habsbourg d'Espagne, le rôle de défenseur de la foi qu'ils s'attribuaient et qui fut amplement traduit et diffusé par les images, depuis les grands portraits de Titien, de Rubens et de Velázquez jusqu'aux gravures de vulgarisation, est parfois cité comme l'une des clés de voûte de leur propagande politique³³. La question est toutefois fort complexe car il ne s'agissait pas simplement d'une noble façade permettant de revendiquer la prépondérance de la position de l'Espagne au sein des monarchies catholiques et auprès du Saint-Siège et de cacher des intérêts stratégiques plus temporels. Le rôle de défenseur de la Chrétienté avait été formellement conféré à Charles Quint par le pape Clément VII lors du couronnement de 1530. Cette mission, d'ailleurs profondément ressentie par l'empereur tout au long de son règne et qui détermina nombre de ses choix politiques, fut héritée par ses successeurs et allait contribuer à définir l'identité de la couronne d'Espagne sous le règne des Habsbourg. Dans ce cas, la notion de propagande, tout en permettant de mettre en évidence certains aspects du discours, risque d'obscurcir les fondements de la représentation royale et les termes de sa réception.

La diffusion de l'image royale et son iconographie triomphale pouvaient certes pallier un écart entre la définition publique du souverain et son pouvoir politique effectif. La prolifération de portraits et de statues héroïques de Charles II, le dernier des Habsbourg d'Espagne dont l'autorité fut toujours soumise au gouvernement des ministres, au moment même où sa couronne avait atteint un déclin sans retour et où la succession dynastique était sérieusement compromise, est en ce sens un exemple éclatant. Derrière ces images, dont la présence monumentale et l'iconographie glorieuse compensaient un pouvoir exsangue, se dissimulait sans doute une volonté persuasive, appelant de ses vœux une continuité dans la grande tradition de la Maison d'Autriche. Certaines motivations qui amenèrent à la réalisation de ces œuvres correspondent donc à la définition de la propagande, mais il faudra cependant souligner qu'il ne s'agissait pas d'une stratégie unifiée, que chaque portrait répondait à des exigences locales concrètes et exerçait en premier lieu tous les pouvoirs traditionnels et constitutifs de l'image royale.

33. Voir par exemple Durán 2003.

D'ailleurs, même dans le contexte très particulier de la Rome pontificale, où les différentes monarchies concouraient pour démontrer la force et l'étendue de leur pouvoir par la pompe des fêtes politiques, qui incluaient souvent un portrait du souverain, la propagande ne suffit pas à rendre entièrement compte de l'ampleur et de la subtilité des enjeux du discours politique établi par l'image. Bien sûr, les cérémonies fastueuses mises en scène dans la ville éternelle en l'honneur des souverains catholiques étaient publiées et diffusées par l'imprimerie, et contribuaient à la *propagation* de l'image et de l'influence d'une monarchie. Toutefois, leur organisation par les ambassades répondait également aux exigences indispensables de la représentation de la dignité royale, tout en soulignant la reconnaissance de la légitimité du souverain par le pontife sans l'autorisation duquel les festivités ne pouvaient pas se dérouler. De surcroît, ces démonstrations éphémères n'appliquaient pas nécessairement des directives venant de la cour royale : elles étaient souvent le fait de princes ou de congrégations qui voulaient témoigner par ce moyen leur allégeance au monarque, et obtenir en retour des faveurs significatives³⁴.

Pour l'étude des fonctions et de la diffusion de l'image royale sous l'Ancien Régime, l'emploi du terme de propagande n'est donc justifié que dans des cas déterminés et ne permet d'interpréter que partiellement la question. Il en résulte que son utilité est limitée et d'autant plus dans le cadre du règne des Habsbourg d'Espagne. De façon plus pertinente, l'analyse des enjeux et de l'efficacité du portrait royal peut être abordée à partir des termes du discours employés par les sources, qui permettront de cerner la logique des modalités de réception et de distinguer la spécificité du statut de la représentation du pouvoir à l'époque moderne par rapport aux périodes plus anciennes ou plus contemporaines. Bien sûr, l'usage politique de l'image, l'affirmation du pouvoir par l'exposition des portraits de son représentant et sa dénégation par leur destruction lors des renversements de régime, constituent une histoire qui traverse les siècles depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Le recours massif que fit Saddam Hussein à la diffusion de ses portraits dans sa stratégie de contrôle dictatorial de l'Irak est désormais gravé dans les yeux de tous, et la chute de son colosse de bronze à Bagdad le 9 avril 2003 a rappelé l'entité de la force politique des images du pouvoir. Mais aussi ses limites : si l'écroulement de la statue était censé marquer symboliquement la fin de la guerre, la victoire effective n'a été acquise

34. Pour le théâtre de représentation des équilibres et des conflits internationaux que constituait Rome à l'époque moderne, voir Visceglia/Brice 1997; Signorotto/Visceglia 1998; Visceglia 2002; Hernando Sánchez 2007; pour l'usage des portraits royaux dans ce contexte extra-territorial unique en Europe, voir Bodart 2000a; 2001; 2003c et 2004; Erben 2004; Bodart 2007a et b; Carrió-Invernizzi 2008.

malaisément que des années plus tard. Le formidable effondrement de la sculpture du tyran, son dépeçage, les gestes infamants qui lui ont été infligés, les pillages déclenchés par l'événement, évoquent inévitablement une foule d'autres épisodes similaires dans les époques les plus diverses. Cependant, la signification véritable de la chute du monument de Saddam Hussein à Bagdad – acte spontané, violence rituelle, manipulation par les forces d'occupation – ne peut être déterminée que dans le cadre des circonstances précises et historiques de son déroulement. Les gestes se répètent, mais leurs fondements et leurs enjeux varient sans cesse. Les constantes qu'il est possible de discerner de façon diachronique restent alors largement muettes sur la culture figurative d'une époque et d'un milieu déterminé, sur son rapport à l'image et sur les pouvoirs qu'elle était susceptible de lui attribuer. En revanche, la mise au jour des différences, par l'examen approfondi du milieu de réception et du contexte historique, est susceptible d'être bien plus révélateur.

PREMIÈRE PARTIE

Le portrait exemplaire

- ldi, Pellegrino 230, 235
 anthe 121
 oret (Jacopo Tintoretto) 126, 185, 297
 Live 283
 mans, Frans 65
 n (Tiziano Vecellio) *passim*
 , Santi di 185
 s (empereur romain) 178
 asi di Lampedusa, Giuseppe 323, 354
 oli, Gabriele 381
 un (empereur romain) 54
 aglia, Giovanni 429
 olo (Niccolò Pericoli dit) 401
 ulzio, Gian Giacomo 399
 r
 nri VIII (roi d'Angleterre) 41, 110-111, 253, 88
 rie I^{re} (reine d'Angleterre) 46, 202, 207, 214
 ri, Camillo 381, 389
 avilla, Francesco Ottavio (duc de Calabrito)
 }
 avilla, Vincenzo (duc de Calabrito) 353

 a, Alfonso de 37, 119
 un VIII Barberini (pape) 191, 469, 471, 473

 aro, Lorenzo 487-488
 ntin (Valentin de Boulogne) 351
 nzuela, Fernando de (marquis de Villasierra)
 7-419
 is
 arles VIII (roi de France) 399
 uis XII (roi de France) 467
 is-Angoulême
 nçois d'Anjou (duc) 308-309
 nçois I^{er} (roi de France) 46, 51, 86, 92,
 10-111, 141, 161, 163, 165, 225, 402, 406
 nri II (roi de France) 260, 308, 402, 406,
 09
 nri III (roi de France) 108, 407
 belle (reine d'Espagne) 230
 hi, Benedetto 122
 as, Francisco de 202-203
 as, Luis de 249
 ri, Giorgio 38, 41-45, 49, 56-61, 67-69, 75,
 B, 144, 152, 165, 167, 170, 174, 182, 185, 198,
 0-204, 207, 232, 243, 245-247, 252, 278
 , Giuseppe 429
 llio. *Voir* Titien
 llio, Orazio 233

 Veen, Gijsbert van 462
 Veen, Otto van 462
 Velázquez de Velasco, Juan 318
 Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y 21, 26,
 30, 42, 189, 229, 244, 249-255, 263, 266-267,
 270-274, 277-278, 280, 292-293, 295, 302-305,
 307, 310, 316, 320-321, 352-353, 362, 414, 496,
 499
 Vélez de Guevara, Iñigo (comte d'Oñate) 356,
 357, 443
 Vera y Figueroa y Zuñiga, Juan Antonio de 263
 Vermeyen, Jan Cornelisz 71, 75, 212, 257
 Verrocchio (Andrea di Cione dit) 398
 Vico, Enea 172, 215-216, 218, 220-221, 256
 Villafranca, Antonio Joan 119
 Villandrando, Rodrigo de 240, 244
 Virgile 264
 Vitelleschi, Giovanni (cardinal) 462
 Vitellius (empereur romain) 163, 177
 Vivarini (famille) 208
 Vivonne, Louis Victor de Rochechouart
 de Mortemart, duc de 393
 Voet, Jacob Ferdinand 24
 Vorsterman, Lucas 67, 218
 Vredemans de Vries, Hans 329

W
 Weiditz, Hans 88-89, 104
 Weyden, Rogier van der 204, 226, 235
 Witz, Michael 36

X
 Xarque, Juan Antonio 342-344, 347

Z
 Zabaleta, Juan de 238, 287, 319-322, 496
 Zeuxis 40, 121, 123, 134-135, 151-152, 183,
 199-200, 248, 315
 Zimbalo, Giuseppe 441
 Zuccaro, Federico 22, 38, 150, 200, 230, 235,
 243-244, 498
 Zúñiga, Francesillo de 108
 Zúñiga y Sotomayor, Antonio de
 (marquis d'Ayamonte) 233

Table des matières

Remerciements.....	7
INTRODUCTION : Dialogue avec le portrait.....	9
PREMIÈRE PARTIE : Le portrait exemplaire.....	33
CHAPITRE I : Charles Quint et Titien ou le mythe d'Alexandre et Apelle.....	35
Le mythe d'origine.....	35
Une énigme historique.....	42
Refoulement.....	45
CHAPITRE II : Le modèle impérial.....	51
Un empereur coiffé « <i>all'antica</i> ».....	51
La nouvelle image impériale : un défi figuratif.....	56
Les portraits volés de Parmigianino et d'Alfonso Lombardi.....	56
Titien et le portrait à l'épée levée.....	61
Médailles et monnaies du couronnement impérial.....	67
En lice pour le titre de portraitiste impérial.....	71
Anachronismes.....	81
Un dessin par Sebastiano del Piombo.....	81
La cheminée du Franc de Bruges.....	84
Un modèle germanique pour l'élection de Ferdinand I ^{er} , roi des Romains.....	86
CHAPITRE III : Le visage de l'empereur.....	93
Un défaut héréditaire.....	93
La momie de Charles Quint.....	93
De face ou de profil : les premiers portraits de Charles Quint.....	98
Des images pour rire?.....	106
Questions de représentation.....	111
L'impossible laideur impériale.....	111
La métamorphose du défaut physique en signe de vertu dans les portraits littéraires.....	115
L'art de la dissimulation appliqué à la peinture.....	120
Un portrait idéalisé?.....	128
Le voile de la barbe impériale.....	128
Ressemblance et idéalisation.....	132
De la double ressemblance.....	139

CHAPITRE IV : Le coloris, miracle de la peinture.....	145
Le temps du regard.....	145
Le pinceau de Titien.....	152
La galerie des hommes illustres peints par Titien.....	152
Des copies peintes sur le vif.....	153
Le rachat des profils numismatiques.....	160
Rendre leur chair aux statues.....	163
Titien et les portraits modernes des Césars de l'Antiquité.....	163
Un douzième empereur à la manière de Titien.....	167
Les « <i>macature</i> », symptômes de la vie.....	174
La primauté du coloris.....	180
Un défi aux règles de l'art.....	180
Le portrait en disgrâce.....	186
Le marbre pictural.....	189
CHAPITRE V : La fortune du portrait impérial de Titien.....	199
L'œil de Charles Quint.....	199
La juste distance du regard.....	199
Voir plus ou ne rien voir.....	203
« L'habitude de voir ».....	207
Du défaut héréditaire à l'attribut de majesté souveraine.....	210
Le visage définitif de l'empereur.....	210
Du dessin et du relief : la traduction du modèle de Titien par Vico et Leoni.....	215
Enjeux dynastiques du prognathisme impérial.....	223
Les revers de la fortune.....	228
L'Espagne, dépositaire des œuvres de Titien.....	228
Philippe II et les portraits de Titien.....	230
Dans le sillage d'Anthonis Mor : le portrait cristallisé.....	237
« <i>Los borrones de Ticiano</i> » : de la disgrâce au triomphe.....	242
Le portrait dans les théories artistiques espagnoles.....	242
Dangers et vertus du coloris.....	245
Le pinceau savant de Velázquez.....	249
De Mühlberg à Lérida : le portrait du roi en guerre.....	255
Charles Quint à Mühlberg.....	255
Philippe II à Saint-Quentin.....	260
Philippe IV à Lérida.....	263
Des limites du portrait comme document historique.....	268

DEUXIÈME PARTIE : L'image du roi.....	275
CHAPITRE I : Voir le portrait du roi.....	277
Distance.....	277
L'accès au roi et à ses portraits.....	277
Le secret de la majesté.....	280
Le roi-portrait ou le roi-statue.....	286
Jeu de rôle et symboles monarchiques.....	290
Ressemblance.....	293
Reconnaître le roi en son portrait.....	293
Le dais, cadre d'apparition du roi.....	296
Miroirs : le roi et le portrait sous le dais.....	301
Le portrait du roi régnant, dernier jalon des séries dynastiques.....	307
Présence.....	310
Des gestes en présence du roi en image.....	310
De la qualité des portraits royaux et de son efficace.....	316
CHAPITRE II : Le portrait du roi en son lieu.....	323
Présence en image.....	323
Le vice-roi, « portrait vivant » du roi.....	323
De l'usage du portrait dans le cérémonial.....	327
Fêtes politiques et religieuses.....	333
Du portrait de présence au monument d'éternité : catafalques et décors funéraires.....	340
Lieu de présence.....	348
Le portrait royal dans les collections milanaises et napolitaines.....	350
Dispositifs de représentation sériels : les galeries des vice-rois.....	354
Le « trône » de la salle du Parlement.....	360
Itinéraires héraldiques.....	370
Révoltes.....	372
Naples 1647-1648.....	373
Palerme (1647-1648) et Messine (1674-1678).....	390
CHAPITRE III : Rois de bronze et de marbre.....	397
La statue du roi et l'espace urbain.....	397
La statue équestre ou le colosse rêvé.....	398
La discrétion des monuments royaux en Espagne.....	408
Théâtres royaux dans les royaumes de Naples et de Sicile.....	420
La topographie des statues royales à Palerme.....	420
La géographie des statues dans le royaume de Naples.....	433
Le triomphe de Charles II à Messine.....	447
Du bon et du mauvais usage des statues.....	458

Signe d'honneur ou péché d'orgueil : de la légitimité du monument public.....	458
Le discours sur le mérite à l'épreuve des destructions.....	467
Le « droit de statue » et l'éternité du monument	474
ÉPILOGUE.....	479
ANNEXES.....	503
Bibliographie.....	505
Index.....	545