

2006

4

Studiolo

REVUE D'histoire de l'art
DE L'ACADÉMIE DE FRANCE À ROME

SOMOGY
EDITIONS
D'ART

L'excellence du portrait par Gian Lorenzo Bernini, ou la ressemblance à l'épreuve de l'idea

DIANE H. BODART

BERNIN ET LA NOBLESSE DU PORTRAIT

Gian Lorenzo Bernini acceptait de réaliser des portraits avec une certaine mauvaise grâce, qu'il ne manquait pas de signifier à ses commanditaires¹. Cette réticence, de plus en plus marquée dans sa maturité, ne traduisait pas un désintérêt de l'artiste pour cet exercice qui aurait pu apparaître somme toute secondaire au sein de sa grande production de sculpteur et architecte des papes de la Rome baroque². Elle exprimait encore moins un mépris pour cette forme de représentation majoritairement rejetée comme un genre mineur par les théories artistiques de l'époque. Tout au contraire, Bernin justifiait sa position en soulignant l'extrême difficulté du portrait sculpté, de façon à mettre en valeur son propre talent, à revendiquer le caractère exceptionnel de ses œuvres et à élever l'obtention d'un buste de sa main au rang de véritable privilège réservé à quelques personnages d'exception. En se servant habilement du portrait pour construire sa figure d'artiste hors norme, Bernin devint en fait l'un des plus fervents défenseurs de cet art qui jouissait, malgré tout, d'un engouement inaltéré auprès du public.

Bernin fonda notamment sa démarche en s'appuyant sur le *paragone*, ce débat comparatif sur l'excellence de la peinture et la sculpture qui avait passionné le XVI^e siècle et qu'il allait revivifier au vu de considérations tirées de sa propre pratique artistique³. Contre toute attente, il ne reprit pas à son compte les arguments majeurs de la démonstration de la primauté de la sculpture, mais cautionna en revanche le discours défendant la supériorité de la peinture dans l'imitation de la nature, en vertu des pouvoirs d'illusion que lui conférait le coloris. Cette thèse était habituellement illustrée d'anecdotes mettant en scène des spectateurs trompés par un tableau, et plus particulièrement par un portrait, face auquel ils réagissaient comme s'ils étaient en présence du modèle en chair et en os. Si Bernin reconnaissait à la peinture ses incomparables atouts dans le rendu des effets de ressemblance, de vie et de présence, c'était pour détourner ces

propos à ses fins. La célèbre lettre autographe envoyée en 1651 à Francesco I d'Este, duc de Modène, en réponse à la commande d'un buste du prince (fig. 1) qu'il lui fallait réaliser d'après une toile de Justus Sustermans, en offre un témoignage éloquent : « Faire qu'un marbre blanc prenne la ressemblance d'une personne, qu'il soit couleur, esprit et vie, est une chose très difficile, même lorsque, la personne étant présente, on peut l'imiter dans toutes ses parties et proportions. Mais croire qu'on peut rendre le marbre ressemblant en ayant devant soi seulement une peinture, sans voir ni avoir jamais vu le modèle naturel, relève quasiment de l'impossible. Et celui qui s'engage dans une telle entreprise peut être appelé plus téméraire que talentueux »⁴.

1. Gian Lorenzo Bernini, *Francesco I d'Este*, 1650-51, Modène, Galleria Estense.



L'exécution d'un portrait sculpté en l'absence du modèle et à partir d'un tableau était certes un exercice périlleux, et par ces propos l'artiste mettait en place une stratégie de défense pour préserver sa réputation du risque d'éventuelles critiques. Mais encore, en opposant d'une part la facilité apportée par le coloris au rendu de la ressemblance et de l'autre la difficulté intrinsèque à la blancheur monochrome du matériau du sculpteur, en soulignant l'impossibilité de réaliser dans le marbre un buste ressemblant, vivant et présent, il clamait en fait le caractère extraordinaire du talent de celui qui parvenait à surmonter ces obstacles, à savoir de son propre talent.

Pour mettre au mieux en valeur son activité de portraitiste, Bernin releva le défi du *paragone* en se mesurant aux armes mêmes de la peinture, art par excellence du portrait ainsi que l'avaient défini les *trattatisti* du XVI^e siècle. Les œuvres de ses prédécesseurs dans la sculpture pouvaient à vrai dire difficilement constituer un terrain de confrontation à la hauteur de ses ambitions, d'autant que le plus illustre d'entre eux, Michel-Ange, s'était toujours soustrait à la réalisation de portraits, un refus que Bernin apportait, de façon quelque peu tendancieuse, aux pièces de sa démonstration sur la complexité de cet exercice dans la statuaire⁵. Les peintres offraient en revanche nombre d'exemples qui se prêtaient à dessiner un horizon de perfection, et parmi eux brillait encore l'astre inégalé de Titien, à la fois reconnu comme le plus grand coloriste et le meilleur portraitiste de son temps⁶. Bernin ne fait jamais explicitement référence aux portraits du Vecellio, mais son modèle devait sans doute le hanter pour diverses raisons. Premièrement, la renommée du peintre vénitien était étroitement liée à sa fulgurante réussite sociale, obtenue grâce à la réalisation d'un portrait, celui de Charles Quint, qui lui avait valu des rémunérations considérables, la charge exclusive de portraitiste impérial et des titres de noblesse⁷. Mieux que tout autre artiste moderne, Titien avait réactivé, dans sa relation privilégiée avec le souverain le plus puissant de son époque, l'ancien *topos* d'Alexandre le Grand et Apelle. Ce coup d'éclat avait frappé l'imagination de ses contemporains et allait s'imposer comme véritable paradigme de l'élévation du statut de l'artiste grâce à la noblesse de son art, jusqu'à prendre les allures d'un mythe, mythe qui continuait au XVII^e siècle de s'enrichir de nouvelles anecdotes par la plume d'auteurs aussi différents que Ridolfi, Bellori ou Félibien⁸. Par ailleurs, la preuve du talent incomparable de Titien était que ses portraits, « tous de rois, d'empereurs, de papes, de princes ou d'autres grands homes »⁹, représentaient uniquement des personnages d'une dignité sociale élevée. Or, Bernin comptait également parmi les commanditaires de ses bustes plusieurs papes, rois, princes et cardinaux, une galerie idéale d'hommes illustres à l'égal de celle du Vecellio, qui n'était pas seulement le fruit de circons-



2. Tiziano Vecellio, *Paul III Farnèse*, 1543, Naples, Museo di Capodimonte.

tances extérieures mais aussi d'une attentive construction de la part de l'artiste. En 1650, on savait désormais à Rome que, contrairement à son rival Alessandro Algardi, qui demandait cent-cinquante écus et cinq semaines de délai pour l'exécution d'un portrait de marbre, « au cavalier Bernin, qui ne travaille que pour ses amis ou sur l'instance d'un grand personnage, on ne peut prescrire ni le temps ni le prix »¹⁰. En réservant à des personnages de haut rang le privilège d'une représentation de son ciseau, qui échappait à une évaluation monétaire et à toute contrainte d'exécution¹¹, Bernin appliquait ainsi l'un des principes fondateurs de la carrière exemplaire de Titien, principe qui reposait sur un échange de reconnaissance entre l'artiste et le prince. Si l'excellence du sculpteur était témoignée par l'importance de ses mécènes, l'obtention d'un buste de sa main devenait en retour une démonstration de pouvoir politique et financier. De même que le peintre vénitien, Bernin par ses portraits confirmait la dignité sociale de ses modèles tout en élevant son propre statut.

Titien s'imposait à l'évidence comme *exemplum* pour un sculpteur de l'envergure de Bernin dans la construction de sa figure d'artiste d'exception, d'autant plus que le succès de ses débuts était également lié à la réalisation de portraits, dont celui du pape Paul V Borghèse (Rome,



3. Ippolito Andreaesi, d'après Titien, *Tibère*, 1567, Düsseldorf, Kunstmuseum, Graphische Sammlung.

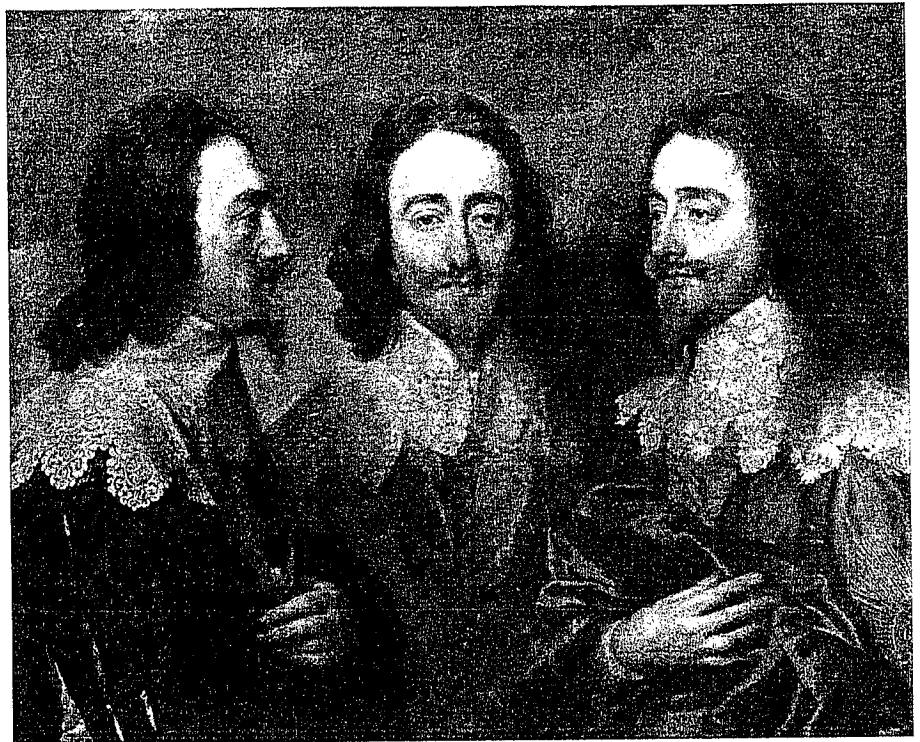


4. Ippolito Andreaesi, d'après Titien, *Caligula*, 1567, Düsseldorf, Kunstmuseum, Graphische Sammlung.

Galleria Borghese, 1617-18)¹². Les possibles références au Vecellio dépassaient toutefois le cadre du prestige social, car le peintre avait été placé au centre du débat sur le *paragone*, ses portraits servant souvent, si ce n'est systématiquement, à illustrer la perfection que la peinture pouvait atteindre dans l'imitation de la nature grâce au coloris. C'est face à ses tableaux, représentant variablement Paul III Farnèse (fig. 2) ou Charles Quint, que s'accomplissait l'illusion parfaite, que les spectateurs faisaient un signe de révérence ou prenaient la parole, persuadés d'être en présence du modèle¹³. Au-delà des raisons rhétoriques de ces anecdotes, les œuvres mêmes de Titien évoquaient concrètement la question du *paragone*. Nombreux étaient les éloges de la capacité propre à cet artiste de réaliser d'après de précédents tableaux, médailles ou sculptures des portraits si convaincants qu'ils paraissaient avoir été peints sur le vif¹⁴. Le cas le plus célèbre était celui de la série perdue des *Césars* (fig. 3), (fig. 4), destinée au duc de Mantoue Federico Gonzaga, dont Titien avait reconstitué, à partir de l'étude de monnaies et de bustes antiques, des portraits "modernes" d'une telle vraisemblance que l'on croyait « voir les vrais Césars et non pas des peintures »¹⁵. Le coloris avait permis d'accomplir ce prodige de présence, qui dissolvait tout souvenir du métal et de la pierre, en

restituant aux visages la subtile mobilité des nuances de leur texture charnelle, tandis que le mouvement corporel était suggéré par des positions dynamiques sans cesse variées. L'inexactitude de la ressemblance physiognomique, inévitable dans un portrait réalisé *in absentia*, était ainsi compensée par le rendu de la ressemblance à la vie. La mise en perspective par la pratique artistique du débat théorique sur le rapport entre la peinture et la sculpture se retrouve de façon inversée chez Bernin, qui répondit à la contrainte de l'exécution de bustes d'après des tableaux en affirmant son ambition "téméraire" d'effacer toute trace du modèle peint, de donner l'impression qu'il avait travaillé sur le vif¹⁶. Si le pinceau miraculeux de Titien, par le pouvoir évocateur du coloris, avait su rendre la chair aux pierres, le ciseau non moins prodigieux de Bernin était en mesure d'obtenir ces mêmes effets picturaux, en dématérialisant le marbre, en pliant sa dureté comme s'il eût été de cire, en niant sa monochromie uniforme par le rendu des textures, en annulant le poids de la matière par une impression de mouvement, jusqu'à transmuier la pierre en chair¹⁷.

Il est ainsi légitime de supposer que le sculpteur, pour affirmer les qualités inestimables de ses œuvres, ait choisi de s'inscrire dans la lignée de Titien, à l'instar d'Antoine Van Dyck qui était alors reconnu comme le



5. Anthon Van Dyck, *Triple portrait de Charles I^{er}*, 1635, Windsor Castle, royal collections.

plus digne successeur du peintre vénitien dans l'art du portrait¹⁸. Le rapprochement n'est pas sans fondements, puisque la première fois que Bernin fut confronté à la réalisation d'un buste d'après une peinture, le modèle qui lui fut soumis n'était autre qu'une toile de Van Dyck, figurant le roi Charles I^{er} d'Angleterre par trois fois, de face, de trois-quarts et de profil (fig. 5)¹⁹. Or, cette triple représentation du souverain ne pouvait qu'évoquer un autre terme récurrent du débat sur le *paragone*. Les peintres avaient eu soin de démontrer que l'imitation d'une figure sous tous ses côtés n'était pas l'apanage des sculpteurs, malgré le point de vue unique imposé par le plan pictural. Ils étaient en effet en mesure d'en faire autant, en introduisant dans leur composition des surfaces réfléchissantes qui dévoilaient les parties cachées de la figure et permettaient de surcroît une perception d'ensemble simultanée, alors que la sculpture obligeait à des visions successives²⁰. Certes Van Dyck n'eut pas recours à l'artifice des reflets et sa représentation multiple était dictée par la destination du tableau. Cependant, au lieu de réaliser trois toiles distinctes, il conçut son œuvre en s'inspirant d'un modèle à l'époque attribué à Titien, qui était conservé dans les collections de Charles I^{er}, le *Triple portrait d'orfèvre* depuis lors rendu à Lorenzo Lotto (Vienne, Kunsthistorisches Museum). Si en réponse Bernin revendiqua à son tour l'héritage du Vecellio, loin de se limiter à se présenter comme le Van Dyck de la sculpture, il affirma sa supériorité sur son rival flamand, et dans un certain sens sur le maître vénitien lui-même,

puisqu'il parvenait à les égaler dans un art plus difficile et contraignant, en réalisant l'impossible, en transformant le marbre en matériau pictural.

C'est sans doute en relation à l'exécution du buste de Charles I^{er} en 1635-1636 que Bernin commença à élaborer un discours sur le portrait sculpté, de façon à contrer le risque de critiques sur la ressemblance tout en mettant en valeur son propre talent²¹. La démarche allait progressivement se préciser au fur et à mesure que l'artiste reçut d'autres commandes de « portraits *paragone* »²² : le buste non réalisé de la reine d'Angleterre Henriette-Marie toujours d'après Van Dyck (1638), celui de Richelieu (Paris, musée du Louvre, 1640-41) d'après Philippe de Champaigne (Londres, National Gallery), et enfin celui de Francesco d'Este d'après Sustermans. Appelé par sa pratique à prendre position dans le vieux débat qui opposait la peinture à la sculpture, Bernin se forgea tout un répertoire de maximes sur la « *nobiltà o maggioranza delle arti* »²³. Pour signifier l'extrême difficulté de son art due à la monochromie du matériau, il aimait par exemple raconter que si un homme se blanchissait entièrement la figure, ses proches auraient du mal à le reconnaître, de même que la pâleur du visage de celui qui s'évanouit faisait dire « *non pare più desso* » – il ne semble plus lui-même, il ne se ressemble plus²⁴. Il adaptait également les *topoi* des pouvoirs d'illusion de la peinture à ses propres œuvres. Ainsi, son buste de *Pedro de Foix Montoya* (Rome, Santa Maria di Monserrato, anciennement à San Giacomo degli Spagnoli, vers 1622) illustre la perfection

du rendu de la ressemblance grâce à la confusion entre le modèle et son portrait que remarquaient des spectateurs de qualité, dont le cardinal Maffeo Barberini, futur pape Urbain VIII : « ceci est le portrait de monseigneur Montoya », aurait-il exclamé en se tournant vers le prélat, pour ajouter en considérant la statue « et celui-ci est monseigneur Montoya »²⁵. L'artiste répétait inlassablement ces anecdotes, à chaque nouvelle visite reçue dans son atelier, à chaque nouvelle rencontre avec un connaisseur²⁶. En l'absence d'écrits théoriques de sa main, ces véritables "lieux communs berniniens", rapportés par ses biographes et ses contemporains²⁷, offrent un témoignage précieux de la réflexion engagée par le sculpteur sur son art, n'en déplaise à Charles Perrault qui les réduisit avec malignité à un tissu « de sentences, de paraboles, d'historiettes et de bons mots »²⁸. Ces propos sont au contraire fort significatifs du fait qu'ils intègrent l'expérience artistique particulière dans le cadre général du discours sur les arts²⁹, ainsi que le démontre l'un des textes les plus éloquents sur le sujet, et qui est par ailleurs l'une des sources majeures sur l'art du portrait à l'époque moderne : le célèbre *Journal du voyage du cavalier Bernin en France* par Paul Fréart de Chantelou.

À ce titre, l'intérêt du *Journal* de Chantelou ne réside pas uniquement dans le compte rendu détaillé des différentes phases d'exécution du buste de Louis XIV (fig. 11) et des observations faites par Bernin à ce propos lors des cinq mois de son séjour parisien en 1665³⁰. Dans ce manuscrit, ce fin connaisseur de l'art italien qu'était le maître d'hôtel du roi se fait en outre l'interprète de la conception artistique et des choix figuratifs du sculpteur pour le justifier face au grand nombre de ses détracteurs à la cour³¹. La question est d'autant plus passionnante qu'elle dépasse le cadre du *paragone* familier à Bernin, poussant le sculpteur et son défenseur à se prononcer sur des problèmes cruciaux soulevés par le portrait sur le vif. En effet, les différentes critiques que l'artiste dut essuyer tout au long de la réalisation de la statue concernaient essentiellement le rendu de la ressemblance, dont l'inexactitude ne pouvait être excusée par l'absence du modèle. Les termes du débat prirent toute leur ampleur autour de la représentation du front du roi, qui stigmatisait pour la partie adverse le défaut de ressemblance car « trop reculé au-dessus des yeux et puis trop creux ». L'objection fut réfutée par Chantelou de la façon suivante : « J'ai répondu que *cela donne de la grandeur*, que toutes les belles têtes antiques l'avaient de la sorte, que le front du roi était de cette forme ; que, quand même cela ne serait pas, il faudrait le faire de la sorte, pourvu que cela n'ôtât pas la ressemblance ; que le secret dans les portraits est d'augmenter le beau et de donner du grand, diminuer ce qui est laid ou petit, ou le supprimer quand cela se peut sans inconvénient de la complaisance »³².

Pour porter secours à Bernin, l'auteur n'hésita pas à

puiser dans ses trésors d'érudition ; sa remarque condense en fait avec clarté un passage fondamental du chapitre consacré au portrait dans le traité de Giovanni Paolo Lomazzo (1584) : « L'empereur surtout, comme tout roi et prince, doit avoir de la majesté et un air conforme à son rang, de façon à ce qu'il exprime la noblesse et la "gravità", même si elles font défaut à sa nature. Il convient donc au peintre d'augmenter toujours la grandeur et la majesté dans les visages, en couvrant le défaut naturel, ainsi que l'ont fait les peintres anciens qui avaient l'habitude de dissimuler toujours et même de cacher les imperfections naturelles par l'art [...]. Avec cet art on dissimule gentiment et on recouvre les imperfections et les défauts de la nature, on accroît et on augmente les bonnes parties et les beautés »³³. Par cette paraphrase de Lomazzo, Chantelou touchait en fait le cœur du problème théorique soulevé par le portrait depuis le XVI^e siècle et s'appropriait un discours qui avait appuyé la noblesse de cet art, en se posant à contre-courant par rapport aux théories plus récentes qui remettaient en question son statut.

LA RESSEMBLANCE ET LA BEAUTÉ

Afin de comprendre les enjeux de la démarche de Chantelou, il est au préalable nécessaire de préciser la position de Lomazzo au sein du contexte théorique de son époque³⁴. En l'absence d'une hiérarchie des genres, le portrait était alors encore englobé dans une théorie générale des "arts du dessin" qui faisait justement du *disegno* sa clé d'émancipation des arts mécaniques, en tant qu'instrument de conception intellectuelle et moyen d'expression de la perfection artistique. Or, dans la définition des finalités de l'art comme imitation de la *natura naturans* et figuration de l'*idea*³⁵, à savoir comme représentation de cette idée de la nature non encore corrompue par la matière, le portrait, soumis aux irrégularités de la *natura naturata*, posait une remarquable contradiction. L'inévitable dépendance aux *accidenti*, aux imperfections de la matière, dictée par l'exigence de ressemblance au modèle naturel, portait en soi les germes de la dépréciation du portrait, qui allaient progressivement décréter son exclusion du discours sur les arts au XVII^e siècle.

Les premiers indices apparaissent déjà sous la plume de Vasari, dans l'unique passage bien connu de ses *Vies* où il s'attarde sur la question du portrait et qui est significativement consacré à un artiste mineur, Antonio del Ceraiuolo. Ce nom même évoque ces dynasties florentines de *fallimagini*, d'artisans qui réalisaient à partir de moulages des effigies de cire entre autres employées comme *ex-voto*³⁶ : « Il faisait des portraits très ressemblants au naturel, bien que pour le reste il n'eût pas beaucoup de dessin. Et j'ai vu certaines têtes de sa main peintes sur le vif qui, tout en ayant par exemple un nez

tordu, une lèvre petite et une lèvre grande ou d'autres difformités de ce genre, ressemblent néanmoins au naturel parce qu'il avait bien saisi l'air du modèle. En revanche, beaucoup de maîtres excellents ont fait des peintures et des portraits parfaits quant à l'art, mais qui ne ressemblent ni de près ni de loin à ceux pour lesquels ils ont été réalisés. À vrai dire, celui qui peint des portraits doit s'efforcer, sans considérer ce qui est requis pour une figure parfaite, de les faire ressembler à leur modèle. Mais quand les portraits sont ressemblants tout en étant beaux, on peut dire qu'il s'agit d'œuvres singulières et que leurs auteurs sont des peintres d'une grande excellence »³⁷. Certes, Vasari envisage encore la possibilité d'intégrer la question du portrait dans le débat théorique sur les arts ; il introduit toutefois la distinction entre la perfection du rendu de la ressemblance physique, dont dépend le portrait, et la perfection de l'art en tant qu'expression d'une figure parfaite. Le portrait ressemblant n'est pas le fait des artistes « excellents », un « *trivial pennello* » (un pinceau grossier), pouvant suffire à l'obtention de la « *similitudine* » comme le remarquait par ailleurs l'Arétin³⁸. Voici donc surgir l'idée que le portrait se dérobe aux règles du *disegno*, une idée corroborée par l'exemple suprême de Michel-Ange qui avait toujours défié les *accidenti* de la matière, jusqu'à se moquer ouvertement des critères de ressemblance requis pour le portrait, non pas en raison de la difficulté de cet exercice dans la sculpture, comme le voulait Bernin, mais pour ne pas trahir sa conception intellectuelle de l'art. Dans les tombeaux Médicis de l'église florentine de San Lorenzo, il représenta ainsi les ducs Giuliano et Lorenzo sans aucune référence à leurs traits individuels (fig. 6), prétextant que de toute façon « d'ici mille ans personne ne pourra avoir connaissance qu'ils étaient faits autrement »³⁹.

Cette voie allait être poursuivie par Giovan Battista Armenini, dans le chapitre « *De ritratti del naturale* » de son traité (1586), où il formule la première dévalorisation sans appel du portrait : « Nombre sont ceux qui considèrent d'une excellence suprême le peintre qui se rapproche tellement du vrai en faisant un portrait sur le vif, que son œuvre leur paraît d'une ressemblance parfaite et les émerveille au plus haut point [...]. Que l'on sache, assurément, qu'en matière de portraits il est inutile de perdre du temps à définir les règles, parce qu'elles peuvent être suffisamment maîtrisées par un talent médiocre, dès lors qu'il sait bien manier les couleurs et qu'à force d'expérience il a une bonne mémoire des vraies teintes. Au contraire, les peintres talentueux, qui ont conscience des difficultés propres à l'art, s'appliquent au portrait peu volontiers, car en ce qui concerne la perfection de l'art ils savent ce que peu de gens connaissent et qui échappe au peuple et aux esprits médiocres. Il est certain qu'un soin, une ingéniosité, une intelligence et un travail



6. Michelangelo Buonarroti, *Giuliano de' Medici*, détail, 1530-34, Florence, San Lorenzo, Cappelle Medicee.

de tout autre nature sont requis pour faire un ou plusieurs nus (*ignudi*) colorés, grandeur nature, qui présentent tous les muscles et tous les sentiments au bon endroit et qui soient ombrés et tracés de telle sorte qu'ils donnent l'impression de sortir de là où ils ont été peints. On a vu plusieurs fois que les hommes qui ont approfondi le plus le dessin, ont su moins bien peindre des portraits. À ce que j'en sais, cela est dû au fait que toute la difficulté pour obtenir un portrait ressemblant réside dans la réalisation d'un dessin tellement précis que rien ne doit être changé, ni par les lignes ni par les couleurs, par rapport au modèle. Cela est exécuté par les talents médiocres avec beaucoup de patience, en observant toutes les variations des chairs et les petits détails présents dans celui qu'ils imitent. Cette exigence fait souffrir les peintres talentueux qui sont habitués à conduire leurs œuvres avec maîtrise, facilité et rapidité. Cela procède de leur bonne manière (*maniera*) antique, avec laquelle ils expriment ce qu'ils veulent. Pour atteindre la perfection,

ils se sont toujours efforcés de s'éloigner de ce que l'on trouve de gauche et de faible dans les visages naturels ; c'est pourquoi, la plupart du temps, les portraits réalisés par des mains excellentes, peints avec une meilleure manière, sont d'une plus grande perfection tout en étant moins ressemblants »⁴⁰.

La citation est longue et laborieuse, mais déterminante. Armenini exclut d'emblée le portrait des règles du *disegno*, donc de l'art, puisque être « *prattico ne' colori* » (maîtriser les couleurs) suffit à l'obtention d'un portrait ressemblant. La référence à la célèbre *disputa* sur la primauté entre le dessin et le coloris sert ainsi à pousser la dépréciation du portrait à ses conséquences extrêmes, en évoquant la condamnation de la couleur en tant qu'expédient facile permettant aux mauvais peintres d'obtenir, par l'usage de matériaux précieux et agréables à la vue, des effets d'éclats appréciés du public ignorant⁴¹. Armenini affirme en outre de façon très tranchée la supériorité de l'*imitare* – représenter la « forme intentionnelle parfaite de la nature » – sur le *ritrarre* – reproduire la nature telle qu'elle se donne à voir – suivant la distinction drastique précédemment établie par Vincenzo Danti⁴². Il oppose en effet diamétralement les *ignudi*, expression d'un art fondé sur la science et le dessin, aux portraits qui imposent une représentation minutieuse du modèle dans tout ses défauts. Ainsi, les artistes excellents, les « *valenti pittori* », ne se prêtent qu'avec réticence à cet exercice qui les oblige à renier les principes de leur « *buona maniera antica* ». Leurs portraits, conformes aux règles de l'art, sont alors souvent moins ressemblants que ceux réalisés par les artistes de peu de talent, les « *mediocri ingegni* ». Armenini tourne par ailleurs en dérision le lexique d'appréciation du portrait : les termes « *simigliante* » et « *vero* » désignent pour lui non pas la perfection d'un rendu proche de l'illusion, mais des qualités qui ne sauront émerveiller qu'un public peu cultivé et grossier. Cette condamnation véhémement est une réponse ouverte à Ludovico Castelvetro qui, dans sa *Poetica d'Aristotile* (1576), avait soutenu la supériorité de la représentation de « *l'uomo certo e conosciuto* », donc du portrait, sur celle de « *l'uomo incerto e sconosciuto* », à savoir la figure d'invention, en fondant sa démonstration sur la possibilité donnée au spectateur d'évaluer la ressemblance en comparant le tableau au modèle : « La raison en est évidente, parce que moins de travail et moins d'ingéniosité sont nécessaires au peintre pour faire la figure d'un homme incertain et inconnu, que pour faire la figure de l'homme certain et connu. Dans ce dernier cas, chacun peut le critiquer ou lui reprocher d'être un mauvais artiste en fonction de chaque petite dissemblance entre l'effigie et l'homme représenté. En revanche, il ne peut être critiqué ou réprouvé dans la réalisation de la figure de l'homme incertain, car une telle figure ne peut avoir de défauts si graves qu'ils ne puissent être justifiés,

puisque l'on trouve tant d'hommes de formes différentes dans le monde. Il suffira donc que la figure de l'homme incertain ne sorte pas du cadre déterminé de ces formes »⁴³.

À l'affirmation que la figure d'invention demande « *minore fatica* » et « *minore industria* », Armenini rétorque qu'au contraire elle requiert « *altra fatica* » et « *altra industria* ». Il sera suivi un siècle plus tard par Giovan Pietro Bellori qui, dans l'*Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto* (1664), réprouvera explicitement la définition de la peinture de Castelvetro pour reléguer le portrait au rang de représentation dénuée du fondement de l'art, à savoir de l'*idea*⁴⁴. Par son tribut payé à la ressemblance, le portrait glissait ainsi aux marges du discours sur les arts, repoussé comme un genre inférieur, un mouvement déjà annoncé par la très modeste position que Vincenzo Giustiniani lui avait octroyée dans sa singulière catégorisation de la peinture par *modi* (vers 1618)⁴⁵.

Si cette solution par exclusion allait s'avérer la voie prédominante au XVI^e siècle pour régler la contradiction théorique posée par le portrait, l'autre hypothèse suggérée par Vasari, à savoir la possibilité de réaliser des portraits à la fois « ressemblants » et « beaux », avait en réalité été largement explorée. Cette alchimie difficile avait sa formule magique : la *dissimulation*, une notion empruntée à la rhétorique qui définissait également une qualité politique du prince et une vertu de civilité du courtisan⁴⁶. Gabriele Paleotti appliqua ce terme, qu'il fut le premier à employer en relation au portrait, à un précepte désormais bien établi depuis sa formulation par Leon Battista Alberti, prévoyant la « correction » (*emendare*) des défauts physiques dans la mesure de la « conservation » de la ressemblance (*servando la similitudine*)⁴⁷. Plutôt que d'expliquer cette opération subtile et nuancée, les *trattatisti* se contentaient de l'illustrer par deux célèbres *topoi* de l'Antiquité qui résolveaient la question sans toucher aux traits du visage, au moyen d'une simple occultation obtenue soit par la position de la tête – le profil choisi par Apelle pour peindre le borgne Antigonos – soit par l'ajout d'un accessoire – le casque coiffant le crâne pointu de Périclès dans ses bustes. L'expédient ne pouvait concrètement s'adapter à tout portrait, et Lomazzo allait subvenir à cette carence en précisant les conséquences implicites de la dissimulation. Il affirma ainsi la possibilité d'intervenir directement sur les physionomies, en effectuant un savant dosage entre une accentuation des éléments de beauté et une réduction des traits disgracieux, dont l'équilibre était déterminé par le respect de la ressemblance⁴⁸. Ce procédé était non seulement conseillé mais nécessaire, de façon à mettre en valeur les vertus du personnage, des vertus davantage sociales qu'individuelles, telle la majesté convenant *a priori* à l'image du souverain. Suivant un ordre d'idées désormais acquis et inspiré de la physio-

gnomonie, ces qualités ne pouvaient en effet être exprimées que par des traits réguliers, la laideur traduisant les vices de l'âme⁴⁹. Le jeu de la dissimulation perdait en revanche de sa prudence face au modèle féminin, dont la vertu première se devait d'être justement la beauté, laissant place à une plus franche correction des défauts : « pour les femmes, il faut observer encore plus diligemment la beauté, en enlevant autant que possible avec l'art les erreurs de la nature »⁵⁰.

Pour intégrer à part entière le portrait dans le discours sur les arts, Lomazzo fondait la conciliation de la ressemblance et de la beauté sur un processus conforme aux règles du *disegno*. À l'instar du dessin qui, pour parvenir à la beauté, interprétait son sujet à travers le prisme de l'*electio*, l'étude des plus nobles parties de la nature, le portrait était en effet soumis à une démarche de sélection qui intervenait à un double niveau. Il s'agissait non seulement de discerner les meilleurs traits du visage, afin de faire ressortir les qualités du modèle, mais aussi d'opérer un choix préalable de personnages détenant ces qualités, donc aptes à fournir un *exemplum* pour la postérité⁵¹. L'art du portrait devenait ainsi un révélateur des justes proportions intrinsèques à la physionomie de son digne modèle, jusqu'à faire « resplendir » ses vertus⁵². Le travail sélectif permettait d'aboutir à la perfection du « *ritratto intellettuale* », par lequel l'artiste exprimait en des « formes naturelles pour l'œil » le « *concetto* de son esprit à savoir l'*idea* »⁵³. Dans la distinction entre *ritrarre* et *imitare*, ce portrait excellent se situait dès lors paradoxalement du côté de l'imitation et non pas de celui de la simple représentation trait pour trait. Lomazzo fixait ainsi les fondements de la défense de la noblesse du portrait, susceptible d'atteindre l'*idea* par la conciliation entre la ressemblance et la beauté, au prix toutefois d'une remarquable distorsion. Le substantif *ritratto*, appliqué à la représentation de l'homme, finissait en effet par échapper à la catégorie désignée par sa propre étymologie, celle du verbe *ritrarre* dont l'acception n'était pas réservée à la figure humaine mais englobait l'ensemble du monde visible.

PORTRAIT IDÉALISÉ OU PORTRAIT IDÉAL ?

La sélection des traits du visage prônée par Lomazzo n'est pas sans évoquer un autre *topos* incontournable de l'Antiquité, celui du portrait d'Hélène de parfaite beauté élaboré par Zeuxis à partir des parties les plus gracieuses et des meilleures proportions des jeunes filles de Crotoné. La démarche implique ainsi à l'évidence un processus d'idéalisation, qui trouve d'ailleurs nombre de correspondances dans la pratique artistique. Il suffit de citer à ce propos les œuvres des portraitistes parmi les plus célébrés au XVI^e siècle : Titien, qui transfigura par



7. Gian Lorenzo Bernini, *Le cardinal Scipione Borghese*, 1632, Rome, Galleria Borghese.

son coloris la bouche béante et le menton prognathe de Charles Quint en une majestueuse expression inspirée, et Bronzino, qui cristallisait les visages de ses modèles en des ovales de pure géométrie⁵⁴. Toutefois, force est de constater que dans les sources contemporaines, ce procédé n'est jamais énoncé en terme d'idéalisation et encore moins en rupture avec la ressemblance. Par conséquent, la pertinence du recours aux notions de ressemblance et d'idéalisation comme catégories opposées mérite d'être questionnée, pour l'interprétation des portraits de la Renaissance, en relation au champ sémantique bien plus nuancé de l'époque⁵⁵. Si par *portrait ressemblant* on entend une représentation respectant au plus près la physionomie du modèle, donc une fidélité aux traits distinctifs de l'individu, et par *portrait idéalisé* une réduction de ces éléments caractéristiques tendant à conformer la particularité d'un visage à la généralité d'un type social ou esthétique, cette dichotomie drastique n'est en aucun cas représentative du discours sur le portrait élaboré à cette date. En effet, le portrait qui met en valeur les meilleurs traits du modèle au moyen de la dissimulation, selon la définition de Lomazzo, est rigoureusement assujéti à la

ressemblance qui définit son champ de réalisation. Par ailleurs, le terme *ideale* est absent du lexique artistique relatif au portrait jusqu'au XVII^e siècle⁵⁶, et il lui est alors associé dans des acceptions bien particulières.

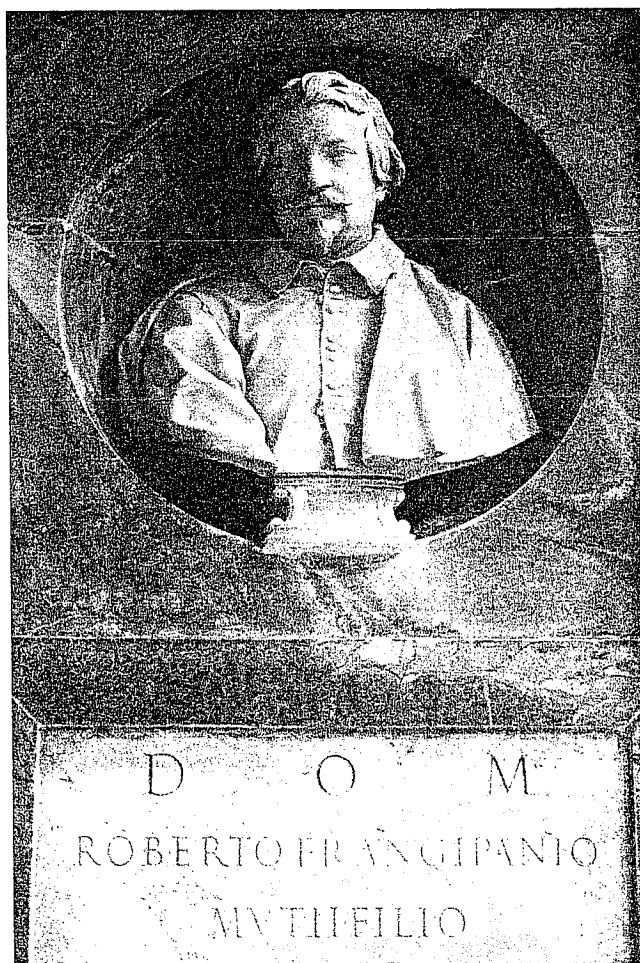
Il fait en effet l'une de ses premières apparitions en 1633, sous la plume de Lelio Guidiccioni, dans l'éloge d'un portrait soigneusement individualisé, le buste du cardinal Scipione Borghese par Bernin (fig. 7). Le marbre est loué pour sa ressemblance à la physionomie et pour la vivacité de son rendu : il donne l'impression qu'il rit, mais de son rire le plus noble, qu'il respire, mais de son souffle le plus pur, qu'il parle, mais avec la plus grande douceur, qu'il pense, mais comme un prince – dans son portrait, Scipione Borghese est « *ideale nell'essere, ideale nel costume* »⁵⁷. L'idéal se donne ici à voir dans l'air du personnage, dont le sculpteur a su discerner les expressions les plus nobles pour révéler la nature princière du cardinal dans son être comme dans son comportement, répondant ainsi à l'exigence, définie par Lomazzo, de donner au prince « un air conforme à son rang » même si celui-ci en est dépourvu. Néanmoins, pour Guidiccioni cet air relève de la nature même du cardinal et l'idéal traduit ainsi la perfection de ses qualités, sans résulter d'une correction de ses traits, ce qui rend moins paradoxale la corrélation avec la ressemblance. En effet, l'auteur poursuit en affirmant qu'il en vient à douter si Scipione Borghese « ressemble à la pierre, ou la pierre à lui-même », ou plus précisément s'il s'agit « du marbre attendri dans sa figure, ou de lui-même pétrifié dans le marbre »⁵⁸. L'idéal est ici fonctionnel à l'obtention de cette parfaite correspondance entre le modèle et son portrait, à l'accomplissement de l'illusion de présence.

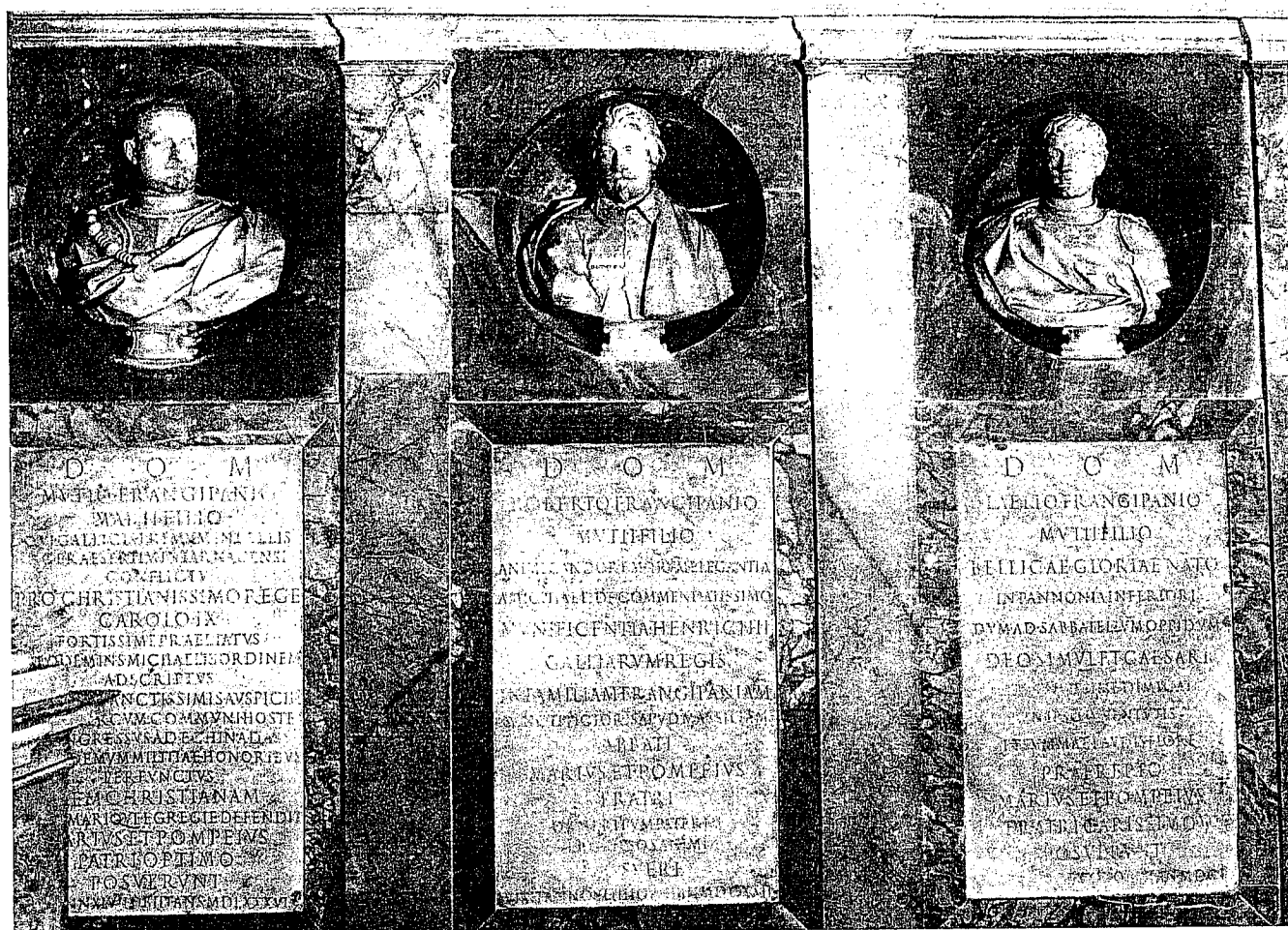
Le terme *ideale* n'est mentionné en opposition à la *similitudine* que dans la seconde moitié du XVII^e siècle, par Giovanni Battista Passeri dans sa description des trois bustes réalisés par Algarde pour la chapelle Frangipane de l'église San Marcello al Corso à Rome (fig. 9) : « En ce qui concerne leurs physionomies, elles sont idéales et n'ont aucune ressemblance avec eux, car ce sont d'anciens personnages de la maison des Frangipane dont on ne conservait par tradition que leurs noms et leurs dignités, et on s'attacha davantage à perpétuer la mémoire de ces seigneurs par l'inscription des épitaphes que par la ressemblance des visages »⁵⁹.

L'acception d'*ideale* stigmatise ici une absence totale de modèle, selon le même principe d'antinomie qui servait alors à distinguer les *figure ideali*, à savoir les allégories, des *ritratti del vero*, c'est-à-dire des représentations de personnages antiques ou modernes ayant concrètement existé⁶⁰. Toutefois, l'association de l'adjectif *ideale* au portrait suggère une signification plus complexe, car ces premiers portraits idéaux et non ressemblants réalisés par Algarde présentent en fait des traits minutieusement caractérisés, animés d'une remarquable vivacité. L'effet

est d'autant plus saisissant que leur font face, sur le mur opposé de la chapelle, des marbres d'un sculpteur anonyme figurant trois autres membres de la famille Frangipane (fig. 10), tous morts vers le milieu du XVI^e siècle, et dont les visages réguliers et répétitifs, avec quelques variations dans l'agencement des fronts larges, des nez droits et des longues barbes, évoquent davantage des types de têtes nobles que des physionomies particulières, une connotation d'ailleurs soulignée par les drapés *all'antica*. Algarde s'attacha en revanche à construire des portraits vraisemblables, à défaut d'être ressemblants, une pratique courante depuis la Renaissance pour représenter les grands personnages d'un lointain passé. Ce procédé n'était pourtant pas justifié dans ce cas par un véritable écart temporel, puisque ces œuvres représentent Muzio Frangipane, mort en 1588, et deux de ses fils, Lelio et Roberto (fig. 8), respectivement décédés en 1605 et 1622, et qu'elles avaient été commandées par les deux autres fils encore en vie, Mario et Pompeo, à Algarde qui les acheva avant 1638⁶¹. En dépit des années écoulées et

8. Alessandro Algarde, *Portrait funèbre de Roberto Frangipane*, avant 1638, Rome, San Marcello al Corso, Cappella Frangipane.





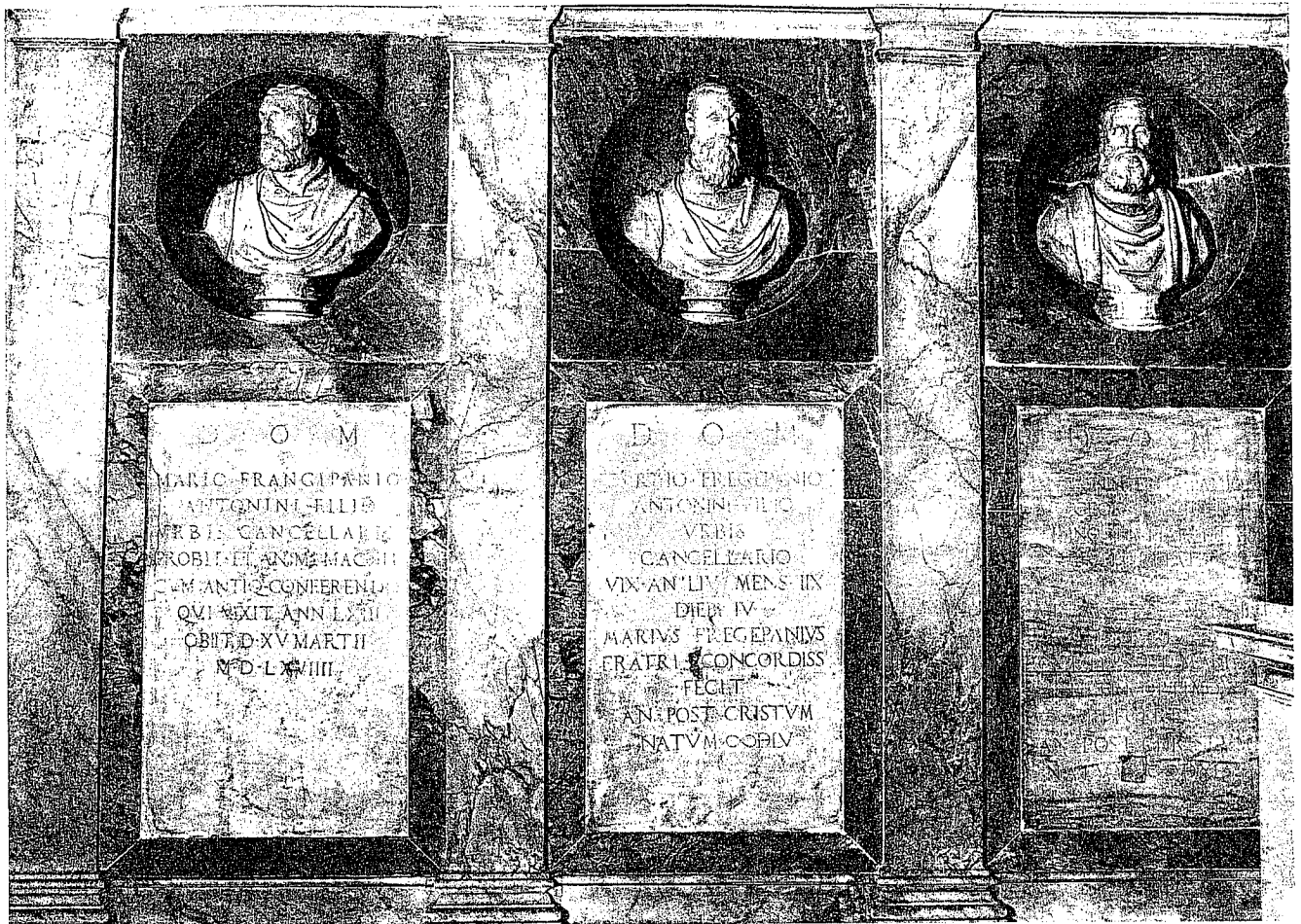
9. Alessandro Algardi, *Portraits funèbres de Muzio, Roberto et Lelio Frangipane*, avant 1638, Rome, San Marcello al Corso, Cappella Frangipane.

de la possible absence de portraits susceptibles de fournir un modèle direct au sculpteur, la mémoire visuelle des traits de ceux que Passeri cite, avec une certaine exagération, comme « d'anciens personnages de la maison des Frangipane » était encore préservée dans le souvenir de leurs proches au moment de l'exécution des bustes. C'est dans l'application à des portraits somme toute "modernes" d'une démarche habituelle pour la représentation d'hommes illustres d'une époque lointaine que réside en fait la singularité de ces œuvres d'Algarde, singularité qui explique sans doute que Passeri ait jugé bon de leur consacrer une remarque.

Pour élaborer des visages en apparence individualisés, l'artiste puisa entre autres ses sources dans le répertoire des bustes "réalistes" de l'antiquité romaine tardive, tout en actualisant ces modèles par la coupe de cheveux et le costume, ainsi que par une recherche d'expressivité⁶². Les traits de Lelio, qui perdit la vie à vingt-six ans en combattant les Turcs, d'une régularité propre à la jeunesse, sont marqués par une tension musculaire dénotant la détermination, tandis que les courtes boucles désor-

données suggèrent une certaine fougue. La physionomie de son père Muzio, également représenté en armure, est celle, plus caractérisée, d'un homme mûr, au nez aquilin, aux joues empâtées et au front ridé, dont les sourcils froncés soulignent la volonté de l'homme de guerre. Le visage de l'abbé Roberto est en revanche plus affable, répondant mieux à la civilité de la vie mondaine du XVII^e siècle, et il est légitime de supposer que pour ce buste Algarde s'inspira davantage de son expérience de portraitiste du patriciat romain. Les emprunts à l'antiquité, une antiquité certes non canonique et moins ancrée dans le patrimoine visuel "classique" de l'époque, sont ainsi tempérés d'éléments contemporains immédiatement reconnaissables, et aucune mise en garde ne signale donc au visiteur non averti qu'il ne se trouve pas face aux *vere effigie* des Frangipane.

Les *portraits idéaux* d'Algarde poussent en fait à leurs extrêmes conséquences les principes du *portrait intellectuel* établis par Lomazzo, l'artiste donnant à l'*idea* conçue dans son esprit une forme naturelle, apte à convaincre et même à tromper l'œil du spectateur. Toutefois, la



10. Portraits funèbres de Mario, Curzio et Antonino Frangipane, Anonyme, 2^e moitié du XVI^e siècle, Rome, San Marcello al Corso, Cappella Frangipane.

démarche n'a rien du processus d'épuration des défauts tendant à la définition d'un type que décrit par ailleurs le *trattatista*. En l'absence du modèle, la conciliation entre l'individu et la dignité sociale ne se fait pas ici par une réduction des traits particuliers au profit d'une image générale, mais par le processus inverse qui est de l'ordre de la construction d'un portrait physiognomonique à partir des qualités morales, ainsi que le préconisait Pomponio Gaurico⁶³. L'image vraisemblable des Frangipane est fondée sur un « effet de ressemblance »⁶⁴, obtenu grâce à une insistance sur les traits physiques distinctifs qui pouvaient définir la figure sociale dont on conservait la mémoire, des traits susceptibles de donner un visage précis et singulier au jeune héros, au guerrier accompli ou à l'homme d'église. L'idéal échappe donc à la simple question d'un défaut de fidélité à la véritable physionomie du modèle. Il se situe en revanche, comme dans le cas du buste de Scipione Borghese par Bernin, dans l'air conféré au personnage, un air traduisant la dignité sociale, rendue avec une vivacité particulière. En ce sens, les bustes d'Algarde se distinguent plus qu'ils ne

s'en approchent des portraits *fatti a capriccio*⁶⁵, à savoir des portraits d'invention qui se limitaient à créer de toutes pièces les connotations uniquement physiques et extérieures d'un personnage. Mais encore une fois le choix de la terminologie demande une extrême prudence, car pour Vasari l'invention dans le portrait était étrangère à la représentation du visage. L'élaboration d'une symbolique complexe, constituée par un répertoire d'attributs conférant une signification morale au personnage et une dimension emblématique à l'image, déterminait à son sens la définition du *ritratto d'invenzione*, ainsi qu'il avait pu lui-même la mettre en œuvre dans ses portraits du duc Alessandro de' Medici et de Laurent le Magnifique (Florence, Galleria degli Uffizi) et l'expliquer dans deux lettres célèbres⁶⁶.

La démarche entreprise au XVI^e siècle pour résoudre la contradiction soulevée par le portrait dans le système théorique des arts portait ainsi en elle les fondements du *portrait idéal*, idéal en ce qu'il donnait expression à l'*idea*. Cette conception, indépendante de tout principe d'opposition systématique avec le rendu de la ressemblance, ne

peut être qu'imparfaitement traduite par l'acception actuelle de "portrait idéalisé". Pour en comprendre la nuance, certes subtile mais fondamentale, la clé est encore une fois offerte par Lomazzo. Son chapitre sur le portrait est intitulé, de façon fort significative et en dépit des réflexions sur le processus d'idéalisation, *Composizione di ritrarre dal naturale*, un énoncé que l'auteur explique d'emblée en ces termes : « faire un portrait d'après nature, c'est-à-dire faire les images des hommes semblables (*simili*) à eux-mêmes, de façon à ce qu'ils soient reconnus comme eux-mêmes par tous ceux qui les voient »⁶⁷. En retournant la question, la tension apparente entre ressemblance et idéalisation est résolue par l'association de la détermination du *simile* à l'acte de reconnaissance du spectateur. La ressemblance dépend donc de ce qu'il faut reconnaître dans le portrait : certes l'individu spécifique, par la connotation physique de son visage, mais aussi le personnage social, grâce à l'air qui traduit les vertus convenant à son rang. C'est à l'intérieur des limites imposées par cette double reconnaissance que l'artiste pourra, et même devra, intervenir sagement sur les *accidenti*, sur les défauts physiques qui entravent l'expression de la dignité. La dissimulation n'entache donc pas la ressemblance mais lui est au contraire indispensable, en ce qu'elle permet le rendu fidèle du modèle, tant dans son aspect extérieur que dans cette intériorité supposée, avant tout conforme à son statut. En ce sens, le portrait parfait est doublement ressemblant, dans le rendu de la physionomie de l'individu comme dans l'expression de l'*idea* de son personnage, tandis que le mauvais portrait pêche par un défaut de ressemblance qui peut concerner soit les traits physiques, soit la dignité sociale, si ce n'est les deux.

Sous la plume de Lomazzo, la réflexion sur le portrait au sein de la théorie des arts rejoint son aboutissement majeur, certes au prix d'équilibres fragiles. Au XVII^e siècle, Giovanni Battista Agucchi s'inspire de ces arguments dans le bref paragraphe qu'il dédie au portrait (vers 1632) : tout en dépréciant la représentation de la nature telle qu'elle se donne à voir, il affirme que les « *più valenti pittori* » parviennent à faire de leurs portraits des œuvres conformes à « *l'idea del bello* », en explicitant la perfection de l'intention de la nature par la conciliation de la ressemblance, de la beauté physique et de l'idée du personnage⁶⁸. Dans ce sillage s'inscrit également le traité que le sculpteur romain Orfeo Boselli consacre à son art (vers 1657), où il défend une conception rigoureusement élective de l'imitation de la nature fondée sur l'*exemplum* de la statuaire antique, tout en insérant de façon absolument aproblématique la question du portrait dans son discours⁶⁹. Il ne voit en effet aucune contradiction entre sa définition de la sculpture, comme « un art imitant les choses merveilleuses de la nature » qui condense en une seule figure « cette beauté dispersée en plusieurs corps »,

et sa description du portrait sculpté dans les termes d'un « rapport très jaloux à l'effigie humaine en un matériau plus durable », où « la similitude doit prévaloir sur toute autre chose »⁷⁰. À son sens, la réalisation d'un portrait requiert au préalable la connaissance des justes mesures de la « tête parfaite », pour déterminer dès lors « la ligne qui s'éloigne de la perfection »⁷¹, ainsi que l'enseigne encore le grand nombre de bustes de l'antiquité. Il s'agit en premier lieu de considérer la « forme générale » du visage, et ensuite de « chercher la similitude dans les détails »⁷². Tout au long du processus, l'artiste tiendra compte de la « vertu principale » de son modèle, qu'il rendra par l'expression du « mouvement intrinsèque » des affects⁷³. Si Boselli ne discerne pas d'opposition entre la représentation de l'air vertueux du personnage et le rendu fidèle de sa physionomie, il ajoute néanmoins, suivant la tradition qui mène d'Alberti à Lomazzo, que le portrait « doit encore embellir et non pas déformer ; il convient de couvrir avec l'art les défauts naturels, comme l'ont fait les anciens »⁷⁴. Il précise enfin cette idée par l'observation la plus pragmatique que les textes de l'époque sur les portraits n'aient jamais formulé : « le sculpteur doit embellir (les portraits) autant qu'il le peut sans causer préjudice à la physionomie, donner un grand esprit aux actes, ne pas les engoncer dans les drapés et les sculpter dans les marbres les plus candides, parce que chacun a naturellement plaisir à se voir beau, plein d'esprit, désinvolte et sculpté dans le marbre blanc à l'éternelle mémoire du prochain »⁷⁵.

En dépit de ses incohérences théoriques, l'intérêt de cet ouvrage réside dans la juxtaposition de notions du classicisme prédominant et de considérations tirées de la pratique contemporaine de la sculpture à Rome. Celles-ci relèvent d'ailleurs non seulement de l'expérience personnelle mais aussi de l'exemple de Bernin, bien que Boselli donne une interprétation souvent déformée des idées de son illustre confrère et qu'il réproouve de façon à peine voilée sa mainmise sur les commandes statuaires dans la ville des papes⁷⁶.

La thèse de Lomazzo allait toutefois difficilement survivre dans les traités italiens du XVII^e siècle. Le théologien Giovan Domenico Ottonelli et le peintre Pietro da Cortona défendirent certes à nouveau la notion de dissimulation, mais leur acception très stricte, soumise à l'exactitude de la ressemblance de la physionomie, était empruntée à Paleotti, dont ils développèrent en cinq chapitres les idées sur la convenance morale et sociale du portrait (1652)⁷⁷. Cette justification fondée sur les critères de droit à l'image et d'*exemplum*, devait en fait connaître davantage de succès dans le cadre des problématiques très actuelles, de nature plus politique et religieuse qu'artistique, soulevées par la diffusion des monuments publics ou encore par l'exposition des portraits dans les églises. Mais sur le plan de la théorie artistique, aucune

véritable nouveauté n'était susceptible d'enrayer le processus de dévalorisation du portrait comme "genre" mineur, si ce n'est peut-être la tentative de Giulio Mancini (vers 1620)⁷⁸. Celui-ci, par sa distinction entre « *ritratto semplice* », sans action ni expression des affects, et « *ritratto composto* », une représentation en acte, essaya de racheter le portrait de sa chute en le rattachant à l'invention de la peinture d'histoire, plus qu'à l'*idea*. Le portrait *simple* condensait à son sens tous les défauts – la dépendance à la ressemblance au sens strict, le mépris des règles de l'art, l'appréciation par les ignorants – pour laisser au portrait *composé* toutes les qualités – la dépendance à la ressemblance tempérée par l'expression de l'action et des affects, le respect des règles de l'imitation, la reconnaissance par le jugement des connaisseurs, des « *purgati intelletti* ». Il est significatif que l'auteur critique sévèrement Lomazzo, parce que celui-ci « prétend que le décorum comprend la correction des défauts » au contraire nécessaires au rendu de la *similitudine*, mais en situant ces propos, tendancieusement déformés, dans le cadre du portrait simple⁷⁹. Les portraits composés de Mancini sont en revanche doués de l'effet de vie et de mouvement (« *nell'apparenza a primo aspetto hanno l'attion del vivente* ») et ils savent tromper les spectateurs par leur pouvoir d'illusion. Bellori, grand pourfendeur du portrait comme art à part entière, reprendra dans ses *Vies* (1672) une différenciation semblable pour louer les œuvres des artistes qu'il défendait comme les représentants de l'expression de l'*idea*. Les portraits d'Andrea Sacchi ou de Carlo Maratti, ces portraits comprenant des figures allégoriques ou d'amples décors, n'étaient en effet pas des « *semplici ritratti* » mais des « *componimenti di figure* »⁸⁰ : ni portraits simples ni portraits historiés, ces œuvres s'élevaient du titre même de *ritratto* pour s'élever au rang de l'invention et de la peinture d'histoire.

La tendance à évacuer le portrait du discours sur les arts ne pouvait complètement effacer l'estime inaltérée que le public – un public cultivé et socialement élevé – avait pour cette forme de représentation. Contrairement au paysage, à la nature morte et à la "scène de genre", à ces catégories somme toute nouvelles de la peinture, le portrait conservait en effet le statut ambigu qui l'avait toujours distingué, du fait qu'il restait le moyen privilégié de dialogue entre l'artiste et le prince, un instrument inégalable pour atteindre la reconnaissance sociale et l'ennoblissement, selon l'ancien *topos* toujours actuel d'Alexandre et Apelle⁸¹. Il est alors particulièrement révélateur que les idées de Lomazzo, largement réfutées par les théories artistiques du XVII^e siècle, résistent dans le traité d'un sculpteur tel que Boselli et resurgissent en outre à l'ombre des éloges discernés à des œuvres concrètes, des œuvres qui étaient des portraits princiers réalisés par Bernini, notamment les bustes de Scipione Borghese et de Louis XIV.

LE FRONT DE LOUIS XIV

Chantelou, en s'appuyant sur l'autorité de Lomazzo pour défendre le front cavé que Bernini avait attribué à Louis XIV (fig. 11), inscrivait ainsi le travail du sculpteur dans un cadre théorique, certes quelque peu daté, qui revendiquait la noblesse de l'art du portrait. Il démontrait de la sorte comment l'artiste apportait à ses yeux une réponse précise et pertinente à l'ancien problème toujours actuel de la conciliation entre la ressemblance et la beauté, entre les fondements particuliers du portrait et les principes généraux de l'art. Tout en reprenant avec concision l'essentiel de la pensée de Lomazzo, Chantelou introduisit cependant deux modifications, de façon à la rendre plus circonstancielle. En premier lieu, l'exemple de référence qui justifiait le procédé sélectif n'était plus « les peintres anciens » mais « les belles têtes antiques », un rapprochement certes plus approprié à un discours sur une œuvre sculptée. La seconde nuance est toutefois plus substantielle : l'élément que l'artiste pouvait à son sens ajouter à son modèle, même si celui-ci en était dépourvu, n'était plus simplement de l'ordre de la vertu sociale, en l'occurrence la majesté convenant au souverain, mais devenait un trait physique portant en soi cette qualité, à savoir le front, ce front qui « donne de la grandeur », que le roi avait bien sûr de cette forme mais que « quand même cela ne serait pas, il faudrait le faire de la sorte, pourvu que cela n'ôtât pas la ressemblance »⁸².

Les propos de Bernini sur sa conception et sa pratique du portrait offraient d'ailleurs de nombreux indices confirmant l'interprétation de Chantelou. Le sculpteur expliquait par exemple que dans le portrait du roi il fallait mettre, outre la ressemblance, « ce qui doit être dans la tête des héros », ou encore qu'il était nécessaire de distinguer la « noblesse de l'idée » de la « servitude de l'imitation »⁸³. Cette attention portée aussi bien à l'*idea* du personnage qu'à sa physiognomie structurait en fait la démarche de Bernini qui procédait, à ses dires, en allant du général au particulier⁸⁴. La première phase "générale" comprenait des études sur le vif, des petits modèles en terre et l'ébauche du marbre. L'artiste réalisait des dessins "volés" sans faire poser le roi, alors que celui-ci parlait ou était en mouvement, pour saisir l'action et l'air qu'il élaborait ensuite dans des *bozzetti*, sans se soucier de la ressemblance exacte⁸⁵. Ce travail préparatoire lui permettait « *d'inzupparsi et imbeversi dell'immagine del re* », de s'imprégner l'esprit de l'image du roi, de discerner ce « *vivo consenso interno* » qu'il savait lire sur un visage en saisissant les expressions et les postures⁸⁶. Il pouvait alors choisir une « *qualità bella, e non brutta* » à représenter⁸⁷, et passer à l'ébauche du marbre à laquelle il donnait une ressemblance générale dans le « noble et le grand »⁸⁸. Ainsi, la phase générale était consacrée à l'expression de l'*idea*, que Bernini associait à la conception du *ritratto com-*



11. Gian Lorenzo Bernini, *Louis XIV*, Versailles, 1665, musée national du Château.

posto, d'un portrait en acte traduisant dans les mouvements du corps comme dans l'air du visage les vertus et les affects du roi⁸⁹.

La phase suivante, "particulière", concernait en revanche la ressemblance dans un sens strict, la ressemblance à la physionomie du personnage mais aussi la ressemblance à la vie. L'artiste s'attachait alors à conférer au marbre l'effet de coloris nécessaire à la reconnaissance du portrait, en l'assouplissant telle une matière malléable et en différenciant le rendu des textures : il travaillait à l'armure ; il plissait d'une façon très recherchée et mouvementée le drapé de taffetas ; il creusait en transparence la trame du col de dentelle ; il détachait l'une après l'autre les boucles pour obtenir la légèreté de la chevelure ; il polissait le visage jusqu'à atteindre la *morbidezza* de l'incarnat⁹⁰. À ce moment eurent également lieu les véritables séances de pose du roi, afin de définir les traits du visage, analysés minutieusement mais soumis à des procédés différents. Les yeux, que Louis XIV avait trop petits, furent subtilement agrandis par un recours à

la dissimulation, en jouant sur leur rapport à la cavité des orbites. Le nez, élément par excellence distinctif de la physionomie, fut au contraire l'objet d'une description plus fidèle, fondée sur une étude attentive de toutes ses petites dissymétries. La bouche fut enfin traitée de manière expressive, en recherchant le mouvement de la parole⁹¹. Bernin prit également soin de rendre les légères irrégularités de la rondeur des joues, des rides au coin de la bouche, de la naissance de la barbe, ces délicats enfoncements et reliefs de la chair, nommés *macature*, qui permettaient d'accrocher la lumière et d'animer la surface de la pierre⁹². La dernière touche était l'ouverture des pupilles : le buste prenait vie⁹³.

Ainsi le sculpteur démontrait-il qu'il était concrètement possible d'atteindre l'*idea* par le portrait, d'exprimer, tout en respectant les contraintes de la ressemblance physique, l'idée de la grandeur du roi de France. Mais qu'en était-il de ce front, jugé par la cour non ressemblant et à propos duquel Chantelou dut invoquer l'autorité de Lomazzo (fig. 12) ? Le problème s'explique à l'origine par

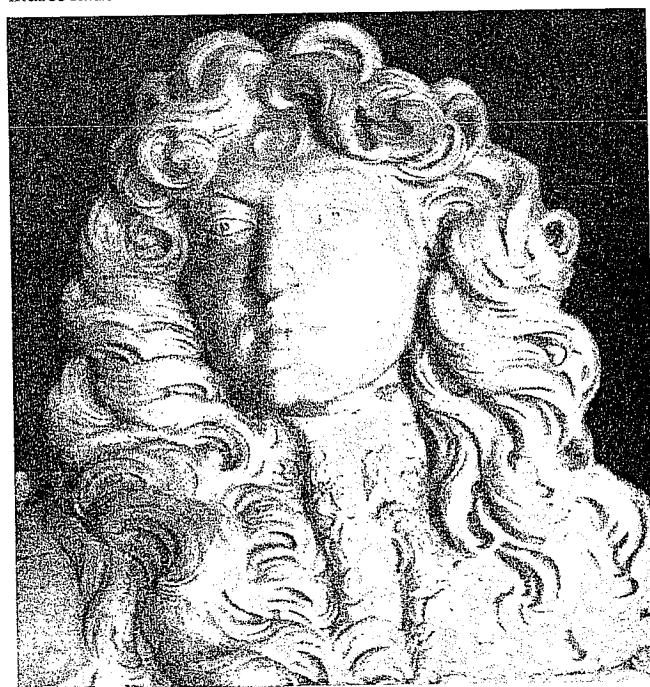
la disparité entre le décorum italien et le costume français, et il stigmatisera ensuite la différence de conception du portrait royal dans les deux pays⁹⁴. En 1665, Louis XIV portait une frange qui gêna Bernin au moment de la réalisation de son premier dessin, tant et si bien que l'artiste eut l'audace d'écarter de ses propres mains les boucles de l'auguste front en s'écriant : « Votre Majesté est un roi qui peut montrer son front au monde entier »⁹⁵. D'après ses biographes italiens, il aurait ainsi donné naissance à la mode française de la coiffure *alla bernina*. Cet épisode à l'apparence anecdotique se traduisit dans le marbre par une représentation du souverain le front découvert, une licence conforme aux critères de convenance italiens, mais qui fut vite contestée par la cour⁹⁶. Pour se justifier, Bernin revendiqua la nécessité de mettre en valeur le front du roi, en soulignant que si la peinture pouvait le faire tout en conservant la frange, grâce aux nuances de transparence de son coloris, un pareil effet était irréalisable dans le marbre. En invoquant une nouvelle fois le *paragone*, il voulait en fait se servir des critiques qui lui avaient été adressées pour offrir une démonstration du caractère extraordinaire de son talent. Son intention était de prouver qu'aucune limite de la matière ne résistait à son ciseau, à ce ciseau pictural qui savait faire ce que tout pinceau réalisait communément : apporter une correction *a posteriori*⁹⁷. Il réalisa alors un « flocon », l'esquisse d'une boucle au milieu du front pour le couvrir sans le cacher, sans en rompre l'unité visuelle⁹⁸. Ce qui devait être la signature d'un virtuose, devint le sujet d'interminables attaques, car pour ce faire Bernin avait dû enlever de la matière, creuser davantage le marbre, donnant au front un aspect cavé qui, aux dires de ses détracteurs, ne ressemblait plus au front du roi. Mais le sculpteur, soutenu par Chantelou, prétendait que cet enfoncement était bien présent dans la physionomie du roi et qu'il correspondait en outre à un trait caractéristique des « belles têtes de l'Antiquité », en particulier celle d'Alexandre le Grand⁹⁹. Le front de Louis XIV, évoquant l'image de son illustre prédécesseur de l'antiquité, contenait ainsi la grandeur et la majesté de l'*idea* du roi en tant que héros.

Bernin avait sans doute conscience qu'il avait exagéré la cavité du front du roi, mais tel était le prix de sa démonstration du flocon. Il avait par ailleurs eu soin d'en limiter les conséquences en encadrant cette partie du visage par de denses boucles qui excluaient toute vision de profil et empêchaient d'évaluer avec précision jusqu'où il avait creusé le marbre¹⁰⁰. Cela dit, quand Chantelou admettait à demi-mot la possibilité que le front de Louis XIV n'eût pas été exactement ainsi, en glissant que « quand même cela ne serait pas il faudrait le faire de la sorte », il insinuait que le sculpteur pouvait avoir corrigé les traits du roi, par l'introduction d'un élément absent de sa physionomie. Or cette nuance, obtenue

par un détournement de la citation de Lomazzo, n'était pas véritablement pertinente aux propos de l'artiste qui, à aucun moment, ne mentionne dans son art une telle démarche de correction ou d'adjonction. En outre, le processus d'*electio* concernait à son sens les qualités du modèle et se situait dans la phase générale et préparatoire du travail et non pas dans la représentation des particularités du visage. La sélection n'intervenait donc pas au niveau des traits physiques¹⁰¹, contrairement à ce que prônait Lomazzo, mais se résolvait dans le choix des expressions, ainsi que l'avait déjà souligné Lelio Guidiccioni. Certes, l'artiste disait que « quelquefois, dans un portrait de marbre, il faut, pour bien imiter le naturel, faire ce qui n'est pas dans le naturel », mais il s'agissait d'une correction optique, touchant par exemple le creusement des cernes pour obtenir une nuance livide et conférer à la pierre l'effet de coloris nécessaire à la ressemblance¹⁰². Mais jamais il n'admit que le front du roi n'était pas tel qu'il l'avait représenté¹⁰³.

Cette position devient plus compréhensible si l'on considère que la réalisation du front eut lieu non pas au cours des séances de pose, mais pendant la première phase d'élaboration, la phase « générale », où l'expression de l'idée du roi, dans ce qu'elle comportait de majesté et de grandeur, primait sur le rendu de la ressemblance « particulière ». C'est-à-dire au moment où Bernin s'imprégnait l'esprit de l'image du roi, où il travaillait « d'imagination ». Il précisait à ce propos « qu'il ne regardait principalement que là dedans, montrant son front,

12. Gian Lorenzo Bernini, *Louis XIV*, détail, Versailles, 1665, musée national du Château.



où il a dit qu'était l'idée de Sa Majesté ; que autrement il n'aurait fait qu'une copie au lieu de l'original »¹⁰⁴. Voici que dans l'ancienne distinction entre *ritrarre* et *imitare*, Bernin prenait à son tour le parti de soustraire le portrait à la simple copie de la nature pour le situer du côté de la représentation de sa forme intentionnelle, donc *originale*, et l'élever au rang de véritable "double" de son modèle¹⁰⁵. L'artiste aurait d'ailleurs pu répondre aux critiques sur le défaut de ressemblance du front en disant, comme il le fit ensuite à propos du nez, « qu'il le voyait de la sorte »¹⁰⁶, à savoir avec « *l'occhio della mente* », avec sa connaissance d'artiste italien formé sur l'étude des antiques qui lui permettait de discerner et de mettre en valeur ce que la nature intrinsèquement contenait de beau, sans avoir besoin d'en ajouter¹⁰⁷. Dans son propre front, Bernin voyait bien sûr le front du roi comme le siège de la grandeur et de la majesté, mais aussi de ces vertus propres à la sagesse et au bon gouvernement qu'il avait su percevoir et qu'il ne cessa de louer au cours de son voyage. Peut-être y voyait-il encore ce « *cervello di buon metallo* » qu'il attribuait à Louis XIV¹⁰⁸, cet entendement artistique inné en mesure de saisir immédiatement les qualités de ses dessins, capable enfin d'apprécier son talent incomparable, en dépit des innombrables critiques des hommes peu avertis de la cour. Le front devient ainsi le siège de la reconnaissance réciproque du caractère hors norme du roi et de son portraitiste. Dans l'ensemble des observations de Bernin sur le portrait, la question du front de Louis XIV apparaît alors comme l'emblème de la dimension intellectuelle de la démarche du sculpteur, reflétant

tel un miroir l'*idea* présente dans son propre front. Et par un jeu d'affinités électives, dans le *Journal* de Chantelou, le front de Bernin renvoie à son tour au front d'un autre artiste d'exception – celui de Poussin, bien entendu. Face au *Paysage avec les funérailles de Phocion* (Cardiff, National Museum of Wales), le sculpteur se serait en effet exclamé : « *Il signor Poussin è un pittore che lavora di là, mostrando il fronto* »¹⁰⁹.

Par la construction de sa carrière, par ses réflexions et ses œuvres, Bernin fut l'un des plus sensibles défenseurs du portrait, à l'époque même de son déclin dans les théories artistiques. Dans son travail, le sculpteur démontrait avec éloquence que la conciliation des exigences de ressemblance et de beauté ainsi que l'expression de l'*idea* étaient de l'ordre du possible dans le cadre du portrait. Il offrait enfin une illustration aussi concrète que détaillée des préceptes élaborés au cours du XVI^e siècle pour résoudre la contradiction posée par cette forme de représentation au sein de la théorie générale des arts, tout en les réactualisant en fonction des nouvelles données du débat artistique. Chantelou ne se trompait donc pas en invoquant Lomazzo pour justifier les procédés de Bernin, mais par son interprétation trop littérale il ne sut saisir entièrement les enjeux de cette démarche. Derrière l'insistance avec laquelle Bernin défendait le rôle crucial de l'*idea* dans sa conception et dans sa pratique du portrait, se dessinait sans doute une réponse adressée à l'influent Bellori. Celui-ci rejetait non seulement en ces mêmes années le portrait du discours sur l'*idea*, mais il s'appropriait surtout à exclure le sculpteur de toute célébration dans ses vies d'artistes¹¹⁰.

Notes

Les idées sur la conception du portrait par Bernin présentées dans ce texte ont été à l'origine proposées, sous une forme encore incomplète, au cours de la journée d'étude *Le journal de voyage du cavalier Bernini par Chantelou*, dirigée par Daniela del Pesco et Milovan Stanic, auprès du Centre Allemand d'Histoire de l'Art à Paris, en 2002. Les fructueux échanges avec Marion Boudon-Machuel, qui participait également à cette rencontre, ont contribué au développement de cette réflexion dans le cadre de ma thèse de doctorat ; BODART, 2003. Les approfondissements ultérieurs doivent beaucoup aux discussions avec Tod A. Marder, lors d'une visite à Versailles et de son séminaire sur les portraits de Bernin tenu à Sienne (Siena School for Liberal Arts, Università degli Studi di Siena, 2005). Je tiens à exprimer ma gratitude à tous deux, comme je souhaite également remercier Anne-Lise Desmas pour sa relecture attentive.

1. À propos de la réticence avec laquelle Bernin répondait aux commandes des portraits, voir CHANTELOU, 1665 (2001), p. 61, 96, 116. Pour les portraits princiers de Bernin, et la bibliographie précédente, voir ZITZELSPERGER, 2002.
2. Pour l'historiographie de Bernin, voir MONTANARI, 2005.
3. LAVIN 1998, p. 15-33. Pour la question du *paragone* dans les théories artistiques du XVI^e siècle, voir l'analyse du traité de Benedetto Varchi, *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti [...]*, (1549), par Paola Barocchi ; VARCHI, 1549 (1960-1962) ; BAROCCHI, 1960-62, I, p. 1-82, 305-310, 357-385.
4. « *Far che un marmo bianco pigli la somiglianza di una persona, che sia colore, spirito e vita, ancorché sia lì presente, che si possa imitare in tutte le sue parti, e proportioni, è cosa difficilissima. Creder poi di poter farlo somigliare con aver sol davanti la pittura, senza veder, né haver mai visto il naturale, è quasi impossibile, e chi a tale impresa si mette più temerario che valente si potrebbe chiamare* » (lettre du 20 octobre 1651 in LAVIN, 1998, p. 65, n° 43). Sans doute inspiré par l'exemple de Bernin, Orfeo Boselli évoque cette question dans son traité, mais il en déduit de façon aproblématique la primauté du relief sur le coloris dans la détermination de la ressemblance : « *Tra li miracoli della scultura, certo questo non è il minore, poichè dovendo ritrarre un uomo di pelo rosso, occhi neri, carne bruna, lo fa cognito in un marmo bianco, o in un pezzo di creta, colori differentissimi dal soggetto, onde bisogna confessare, che l'opere della natura consistano più nella forma del rilievo, che nella qualità del colore* » (BOSELLI, 1657 [1978], ms. Doria Pamphili, f. 39v). Pour les difficultés techniques du rendu de la ressemblance dans le buste sculpté, voir BOUDON-MACHUEL, 2005.
5. CHANTELOU, 1665 (2001), p. 149.

6. Voir par exemple les appréciations de DOLCE, 1557 (1960-1962), p. 200 (« *a Tiziano solo si dee dare la gloria del perfetto colorito* ») et d'ARMENINI, 1586 (1988), p. 218 (« *Il vero maestro, in questo fare [dei ritratti del naturale], è stato Tiziano da Cadore, il quale, per contrafare il naturale d'ogni cosa, ha superato ognuno* »).
7. Je me permets de renvoyer à BODART, 2003, p. 41-90, et BODART, (sous presse).
8. RIDOLFI, 1648 (1924), p. 180 ; BELLORI, 1677 (1821), p. 262 ; FÉLIBIEN, 1679 (1725), III, p. 56-76.
9. « *tutti o di re o d'imperadori o di papi o di principi o di altri grand'uomini* » (DOLCE, 1557 [1960-1962], p. 205).
10. « *al cavalier Bernino, il quale non opera che a favore d'amici, o istanza di gran personaggio, non si può prescrivere né tempo, né prezzo* » (lettre du cardinal Rinaldo d'Este à Francesco I d'Este, Rome, 16 juillet 1650, in LAVIN, 1998, p. 22-24, 57-58 n° 5). Sur la différente conception du portrait qui distinguait Bernin et Algarde, voir MONTAGU, 1985, p. 157-164.
11. Bernin reçut en effet pour ses portraits princiers des rétributions prestigieuses, sans commune mesure avec les prix du marché ; BALDINUCCI, 1682 (1948), p. 88-91, LIGHTBOWN, 1981, p. 450. Le buste de Thomas Baker (Londres, Victoria and Albert Museum, 1638-40), gentilhomme anglais qui échappait à la catégorie des « amis » comme à celle de « grand personnage », est une exception qui confirme la règle. Bernin accepta la commande car la rémunération promise était digne d'un souverain (6 000 écus), mais aussi parce que la sculpture était destinée à l'Angleterre. Il entendait ainsi démontrer à la cour de Charles I^{er} son talent dans la réalisation d'un portrait sur le vif, après avoir été contraint, quelques années auparavant, d'exécuter un buste du roi à partir d'un modèle peint ; LIGHTBOWN, 1981, p. 453-458.
12. Dans le récit des débuts fulgurants de Bernin, Filippo Baldinucci et Domenico Bernini s'appuient sur le succès de l'un de ses premiers portraits, qu'ils identifient toutefois à tort avec le buste du cardinal Scipione Borghese (Rome, Galleria Borghese, 1632) ; BALDINUCCI, 1682 (1948), BERNINI, 1713, p. 10-11. L'erreur est significative, car si cette œuvre est loin d'être le premier portrait de l'artiste à recevoir la faveur du public, elle est en revanche la première expression de sa conception de l'image princière caractéristique de sa maturité. Le déplacement chronologique opéré par les biographes est ainsi un expédient particulièrement efficace pour la construction de la carrière exemplaire et ascendante du sculpteur.
13. Voir entre autres VARCHI, 1549 (1960-1962), p. 38, 61 ; ZUCCARO, 1607 (1961) p. 248.
14. On peut citer à ce propos le portrait perdu de Cornelia Malaspina (1530), qui fut jugé

« *tanto verissimile* » alors qu'il avait été réalisé d'après un précédent modèle, d'un peintre non identifié, refusé à cause d'un défaut de ressemblance ; le portrait perdu de Suleyman (1538), tiré d'une médaille avec un résultat « *tanto simile che pare il medesimo Turco vivo* » ; le portrait de François I^{er} (Paris, musée du Louvre, 1539), exécuté vraisemblablement d'après une médaille de Cellini et invoqué par l'Arétin comme « *simiglianza viva e vera del re Francesco* » ; le portrait posthume de l'impératrice Isabelle de Portugal (1544), qui fit dire encore à l'Arétin « *cosi visibile meraviglia esce da le cose che il Vecellio ritrae da le ritratte* », d'autant plus qu'il avait été peint d'après un tableau « *molto simile al vero, benché di trivial pennello* » ; voir ARETINO, (1988), p. 156 ; ARETINO, 1526-1555 (1957-1960), II, p. 9-11, 30-31 ; BODART, 1998, p. 71-81, 154-161, 222-223, n° 78, 321, n° 292 ; BODART, 2003, p. 178-186.

15. « *vedere i veri Cesari e non pitture* » (DOLCE, 1557 [1960-1962], p. 206). Voir BODART, 1998, p. 150-161 ; BODART, 1999.

16. La capacité de Bernin de réaliser des portraits « vivants » et « ressemblants » en l'absence du modèle, en s'appuyant toutefois sur sa mémoire, avait été louée en 1633 par Lelio Guidiccioni dans le dialogue théâtral qui met en scène sa discussion avec Bernin : « *Non cominciaste voi in Roma una mezza statua di Papa Urbano, in quel giorno, ch'egli uscì per villeggiare à Castel Gandolfo ? Non la conducesti al suo fine prima, che Sua Santità ritornasse ? Puossi veder cosa più bella, imagine più viva, et più somigliante di quella ? Quel che faceste in lavoro sensibile senza l'oggetto davanti, ben potete far hora in discorso rationale all'improvviso* » (D'ONOFRIO, 1966, p. 131).

17. Comme dans le cas de Titien, le terme de « miracle » est souvent employé pour qualifier les portraits de Bernin, notamment ceux de Charles I^{er} et de Richelieu ; LIGHTBOWN, 1981, p. 446 ; HENDLER, 2005, p. 61. L'artiste n'hésitait d'ailleurs pas à attribuer le caractère exceptionnel de son travail à « une grâce de Dieu » ; CHANTELOU, 1665 (2001), p. 166-167. Il évoquait lui-même la qualité picturale de son ciseau, capable de plier le marbre jusqu'à l'obtention de la « *tenezza* », en disant qu'il fallait « *ad un certo modo accoppiare la scultura e la pittura* » ; BALDINUCCI, 1682 (1948), p. 141. C'est peut-être aussi dans ce sens qu'il affirmait « qu'il était plus né pour être peintre que sculpteur », à cause qu'il a quelque facilité à produire » ; CHANTELOU, 1665 (2001), p. 228.

18. Voir entre autres BELLORI, 1672 (1976), p. 283 ; FÉLIBIEN, 1679 (1725), III, p. 448.

19. Voir l'analyse de LAVIN, 1998, p. 15-33.

20. D'après Vasari, Giorgione, « *volendo mostrare in effetto che la pittura conduce con più virtù e fatica e mostra in una vista sola del naturale più che non fa la scultura* », aurait procédé à une démonstration pratique, en peignant un

« ignudo » de dos dont la face et les côtés latéraux étaient révélés par les reflets d'une source, de l'acier poli d'une cuirasse et d'un miroir ; VASARI, 1550/1568 (1976), Testo IV, p. 46. L'œuvre est précédemment citée comme un saint Georges en armure, figuré en pied au bord d'une source, entre deux miroirs, par PINO, 1548 (1960-1962), p. 131.

21. Les premiers propos de Bernin sur le portrait sont en effet étroitement liés à son inquiétude concernant la réception du buste de Charles I^{er} en Angleterre, qui le poussa à réaliser sur le vif le buste du gentilhomme britannique Thomas Baker, comme en témoigne le sculpteur anglais Nicholas Stone après lui avoir rendu visite en 1638 ; STONE, 1918-19, p. 170-171 ; LIGHTBOWN, 1981, p. 459-461.

22. J'emprunte l'expression à Irving Lavin ; LAVIN, 1998, p. 20. Pour la réalisation de ces bustes et les problèmes qu'ils soulevaient quant au rendu de la ressemblance, voir aussi LIGHTBOWN, 1981 ; HENDLER, 2005. L'expérience de Bernin influença sans doute Orfeo Boselli dans le choix de consacrer un chapitre de son traité aux « *Ritratti che si fanno dalla pittura o dal discorso* », où il souligne la difficulté de « *fare un ritratto di rilievo dalla pittura, in particolare se il mastro che ha dipinto era ignorante, poiché non potendosi aiutare né col vero, né con profili, bisogna obedire all'originale tal qual'è* » (BOSELLI, 1657 [1978], ms. Doria Pamphili, f. 44). L'auteur préconise toutefois une stricte obéissance au modèle, « *in specie a fare lo stess'atto, che guardi dalla stessa parte, acciò pigliando lo stesso lume ed ombre, si faccia originale della pittura, e non copia* », alors que Bernin se détachait de ses sources peintes dans l'élaboration des positions.

23. Selon la définition de BALDINUCCI, 1682 (1948), p. 145.

24. STONE, 1918-19, p. 170-171 ; CHANTELOU, 1665 (2001), p. 47 ; BALDINUCCI, 1682 (1948), p. 145-146 ; PERRAULT, 1759 (1993), p. 171.

25. « *questo è il ritratto di Monsignor Montoya* » ; « *e questo è Monsignor Montoya* » ; CHANTELOU, 1665 (2001), p. 123-124 ; BALDINUCCI, 1682 (1948), p. 76 ; BERNINI, 1713, p. 16.

26. Ainsi qu'en témoignent Nicholas Stone (voir note 21) et Chantelou, qui accueillit Bernin à Paris en lui citant « *quelques maximes à observer dans les portraits de marbre* » dont il avait gardé le souvenir depuis leurs précédentes rencontres à Rome en 1640 et 1642 ; CHANTELOU, 1665 (2001), p. 43.

27. Voir STONE, 1918-1919 ; CHANTELOU, 1665 (2001) ; CUREAU, 1681-1685 (1999) ; BALDINUCCI, 1682 (1948) ; BERNINI, 1713 ; ainsi que le journal d'Alexandre VII, dans KRAUTHHEIMER, JONES, 1975. Sur les biographies de Bernin et la promotion de l'artiste à travers cet instrument, voir MONTANARI, 1998, p. 385-425 ; MONTANARI, 1999, p. 103-114.

28. PERRAULT, 1759 (1993), p. 158.

29. Sur l'érudition de Bernin et ses connaissances des théories artistiques, voir LAVIN, 1980 ; BANDERA, 1985, p. 50 ; MONTANARI, 1997.

30. Sur la conception, la réalisation et la réception de ce buste, voir la fine analyse, encore aujourd'hui très instructive, de WITTKOWER, 1953, ainsi que GOULD, 1981, p. 35, 41-49, 79-87 ; LAVIN, 1998, p. 256-266 ; TRATZ, 1988, p. 466-478 ; ZITZLESBERGER, 2002, p. 114-122 ; ERDEN, 2004, p. 108-120.

31. Pour une analyse générale de l'interprétation des positions artistiques de Bernin par Chantelou, voir BANDERA, 1985 ; BANDERA, 1999.

32. CHANTELOU, 1665 (2001), p. 205. Je souligne.

33. « *l'imperatore sopra tutto, siccome ogni re e principe vuole maestà, ed avere un'aria a tanto grado conforme, si che spiri nobiltà e gravità, ancora che naturalmente non fosse tale. Conciossiachè al pittore conviene che sempre accresca nelle faccie grandezza e maestà, coprendo il difetto del naturale, come si vede che hanno fatto li antichi pittori, i quali solevano sempre dissimulare, ed anco nascondere le imperfezioni naturali con l'arte. [...] Con tal'arte si vengono gentilmente a dissimulare, e ricoprire le imperfezioni, ed i mancamenti della natura, ed accrescere ed ampliare le buone parti, e le bellezze* » ; LOMAZZO, 1584 (1844), II, p. 370-371. Je souligne.

34. Pour la conception théorique du portrait à l'époque moderne, voir GRASSI, 1961 ; FREEDMAN, 1987 ; POMMIER, 1998 ; PREIMESBERGER, BAADER, SUTHOR, 1999 ; CRANSTON, 2000.

35. PANOFKY, 1924/1960 (1984), p. 61, 122.

36. Sur la notion de ressemblance chez Vasari, voir DIDI-HUBERMANN, 1994.

37. « *Antonio del Ceraiuolo [...] aveva [...] particolarmente imparato a ritrarre tanto bene di naturale, che con facilità grandissima faceva i suoi ritratti similissimi al naturale, ancora che in altro non avesse molto disegno. Et io ho veduto alcune teste di sua mano ritratte dal vivo che, ancor che abbiano, verbi grazia, il naso torto, un labro piccolo et un grande et altre sì fatte disformità, somigliano nondimeno al naturale, per aver egli ben preso l'aria di colui. Là dove per contrario molti eccellenti maestri hanno fatto pitture e ritratti di tutta perfezione in quanto all'arte, ma non somigliano, né poco né assai colui per cui sono stati fatti. E per dire il vero chi fa ritratti, dee ingegnarsi, senza guardare a quello che si richiede in una perfetta figura, fare che somiglino colui per cui si fanno. Ma quando somigliano e sono ancor belli allor si possono dir opere singolari e gl'artefici loro eccellentissimi* » ; VASARI, 1550/1568 (1976), Testo IV, p. 248 (vie de Domenico Puligo).

38. Voir note 14.

39. « *di qui a mille anni nessuno non ne potea dar cognitione che fossero altrimenti* » ; lettre de Niccolò Martelli du 28 juillet 1544, PREIMESBERGER, BAADER, SUTHOR, 1999, p. 247-253.

40. « *Sono molti uomini veramente, i quali grandissima meraviglia si fanno e di sopra eccellenza tengono quel pittore che, nel fare un ritratto dal vivo, s'accosta così al vero, che a essi paia esserli riuscito troppo simigliante. [...] Ma sappiasi, di certo, ch'in materia de' ritratti non è da spendersi tempo a mostrarvi le vie, poiché da mediocre ingegno può esser posseduto abastanza, tuttavolta ch'egli sia pratico ne' colori e che per lungo uso egli tenga in mente le tinte vere ; anzi, che fra i valenti pittori, considerando essi le cose difficili che veggono esser nell'arte, non vi mettono l'animo volentieri, perciò che, discorrendo alla perfezion dell'arte, essi ben sanno quello che pochi conoscono e che dal volgo e da' bassi ingegni a più poter si fugge. Et è certo che altro studio, altra industria, altra intelligenza et altra fatica è di mestieri intorno a fare uno overo più ignudi della grandezza del naturale coloriti, i quali siano con tutti i muscoli e con tutti i sentimenti posti a' lor propri luoghi, e che appresso siano ombreggiati e lineati in maniera che si mostrino uscir fuori di dove essi stanno dipinti ; e perciò io dico essersi, per prova, veduto più volte che, quanto più gli uomini sono stati profondi nel disegno, essi tanto meno han saputo fare i ritratti : il che procede (per quanto io conosco) perciò che consiste tutta la difficoltà del farli che rassomigli, a disegnarli talmente, che punto non si muti, né con linee né con colori, del proprio esser suo ; il che, da quelli di mediocre ingegno, con molta pazienza si conduce con osservare tutte le variazioni delle carni e le minutezze nel modo in quello che essi imita si scuopre. E questo è che li predetti pittori patiscono troppo male, per essere usati nelle opere loro ad esser maestrevoli, facili et ispediti ; il che avviene per cagion della loro buona maniera antica, con la quale essi esprimono tuttavia ogni loro cosa e perché, per esser perfettissima fra l'altre, essi sono sforzati a fatto torsi da' termini di quel goffo e debole che nelle facce si trovano tuttavia ne' naturali ; onde, il più delle volte, i ritratti, i quali son fatti per mano de' gli eccellenti, si trovano essere con miglior maniera e con più perfezion dipinti che non son gli altri, ma le più volte men somiglianti* » ; ARMENINI, 1586 (1988), p. 215-216.

41. Sur la disputa, voir entre autres LICHTENSTEIN, 1989 (1999), p. 153-182.

42. DANTI, 1567 (1960-1962), p. 264-269.

43. « *E la ragione è evidente, perciòché minore fatica e minore industria mostra il dipintore in fare la figura dell'uomo incerto e sconosciuto, che non fa nella figura dell'uomo certo e conosciuto, per ogni piccola dissimilitudine che sia tra l'effigie e l'uomo effigiato può esser ripreso o riprovato per reo artefice da ognuno ; là dove non può essere ripreso o riprovato nella figura dell'uomo incerto, non potendo cotal figura aver difetto così grande, che non possa essere scusato, trovandosi tanti diversi uomini di forma al mondo, fuori de' termini de' quali basti che non esca la figura dell'uomo incerto* » ; CASTELVETRO, 1576 (1979), I, p. 101 ; PREIMESBERGER, BAADER, SUTHOR, 1999, p. 288-296.

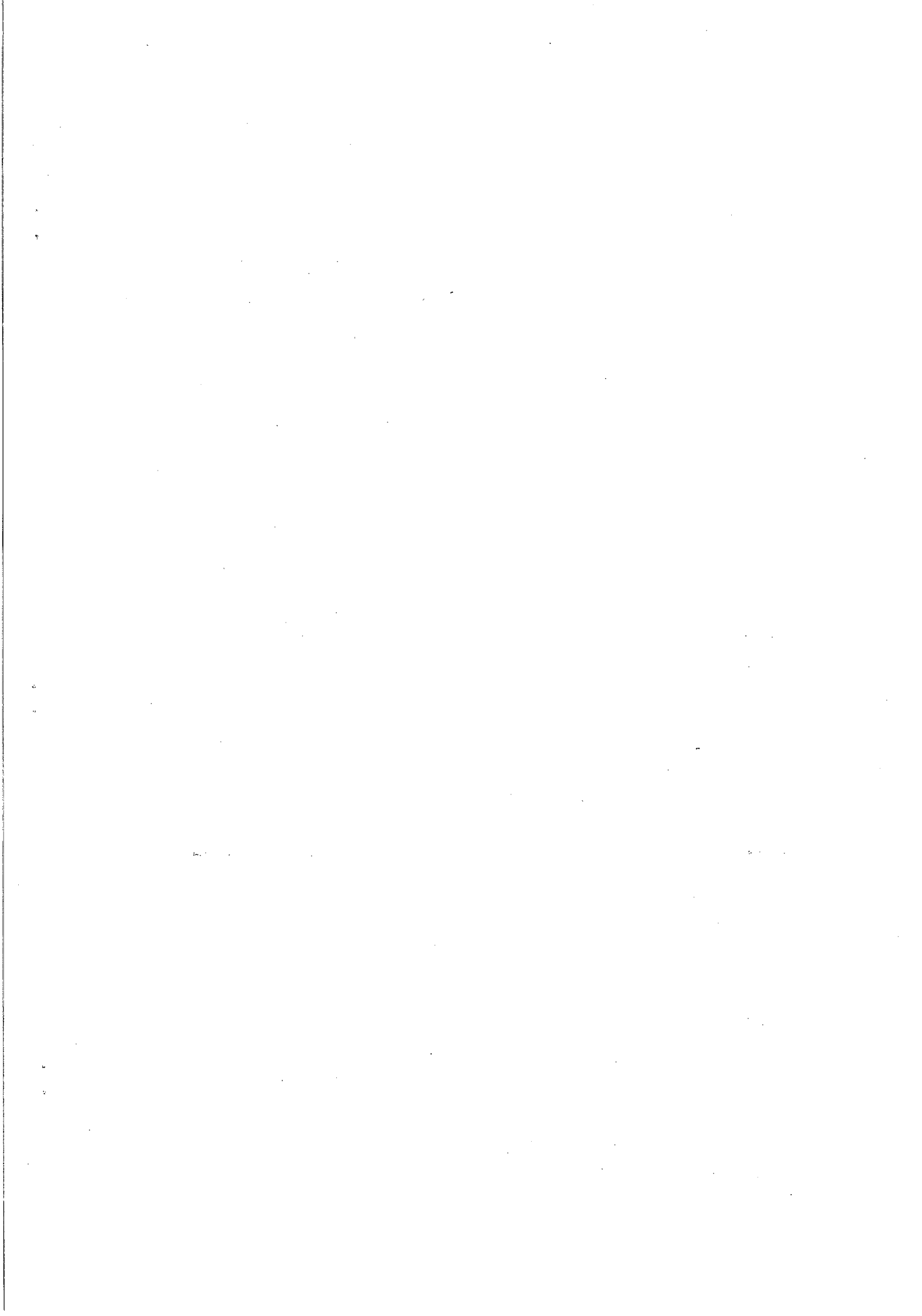
44. Prononcé sous la forme de discours à l'Académie de Saint-Luc à Rome en 1664, ce texte servit ensuite de préface à l'édition de vies d'artistes en 1672; BELLORI, 1672 (1976), p. 19.
45. GIUSTINIANI, 1981, p. 42; PREIMESBERGER, BAADER, SUTHOR, 1999, p. 316-320.
46. WARNKE, 1975, p. 53-58.
47. PALEOTTI, 1582 (1960-1962), p. 341; ALBERTI, 1435-1436 (1975), p. 70-71. Le procédé avait auparavant été défini par les termes de *discrezione* et *finzione*, respectivement par VARCHI, 1549 (1960-1962), p. 55-56, et GILIO, 1564 (1960-1962), p. 78.
48. LOMAZZO, 1584 (1844), II, p. 366-383.
49. COURTINE, HAROCHE, 1988 (1994), p. 37-82.
50. « *Nelle femmine maggiormente va osservata con esquisita diligenza la bellezza, levando quanto si può con l'arte gli errori della natura* »; LOMAZZO, 1584 (1844), II, p. 372-373.
51. Un principe également défendu par HOLANDA, 1549 (1984), et dans une certaine mesure par PALEOTTI, 1582 (1960-1962).
52. LOMAZZO, 1584 (1844), II, p. 375.
53. « *molto maggiori sono i ritratti intellettuali, i quali dalle mani degli artefici sono posti in forme naturali all'occhio, esprimendo il concetto della sua mente ovvero idea* »; LOMAZZO, 1584 (1844), II, p. 381, voir aussi p. 382-383.
54. BODART, 2003, p. 105-236; BROCK, 2002, p. 60-161. Les deux peintres sont cités conjointement en exemple par Vasari lorsqu'il loue les miniatures de Giulio Clovio contenant des portraits « *non meno simili al vero che se fossero da Tiziano o dal Bronzino stati fatti naturalissimi e grandi quanto il vivo* »; VASARI, 1550/1568 (1976), Testo, VI, p. 219.
55. Pour le débat sur le portrait à l'époque moderne dans les termes d'une opposition entre ressemblance et idéalisation, voir ZITZELSPERGER, 2002, p. 102-104, avec la bibliographie précédente, à laquelle on peut ajouter MARTIN, 1961-62, et WOODS-MARSDEN, 1987.
56. GRASSI, 1961.
57. Lettre de Lelio Guidiccioni à Bernin, du 4 juin 1633; ZITZELSPERGER, 2002, p. 179-183.
58. *Ibidem*; « *somigli alla pietra, o la pietra ad esso* »; « *se quello sia marmo intenerito in lui, o egli impietrato in marmo* ».
59. « *quanto alle sembianze, sono ideali, e non hanno similitudine veruna d'alcuno, perché sono alcuni personaggi antichi della Casa Frangipani delli quali non si haveva tradizione d'altro, che de' loro nomi, e dignità da loro sostenute, e non s'hebbe altro pensiero, che di perpetuare la memoria di quei signori più con la scrittura degli'epitafi, che con la similitudine dei volti* »; PASSERI, 1772 (1934), p. 207.
60. Cette distinction est employée en 1673 par Apollonio Bassetti, secrétaire de Cosimo III de' Medici, au sujet d'un projet, non réalisé, de statues destinées aux niches du vestibule de la Biblioteca Laurenziana à Florence. Le 31 décembre, il écrivait au conte Torquato Montauti à Rome : « *bisogna prima fermare il concetto delle figure che vogliono collocarvisi, o siano ideali o ritratti del vero* », c'est-à-dire soit « *una serie di figure ideali rappresentanti le facultà, o siano scienze pratiche o speculative comprese nei volumi della Libreria, come sarebbe la istoria, la filosofia, la meccanica, la Politica, e similiae* », soit « *le immagini dei più famosi letterati nella greca e latina lingua, o veramente i ritratti delli huomini più illustri della Casa Ser.ma e di questa Nazione, che fiorirono i secoli passati nella letteratura e nel patrocinio delle buone lettere, con la statua ancora di Papa Clemente 7^o, che tanto arricchì l'istessa Libreria* »; LANKHEIT, 1962, p. 34, p. 247, n° 65. Boselli différencie en revanche les « *ritratti* » des « *teste fatte di maniera* »; BOSELLI, 1657 (1978), ms. Doria Pamphili, f. 39v.
61. MONTAGU, 1985, p. 426-427.
62. LA ROCCA, 1985; MONTAGU, 1999, p. 61-67, 132-134, n° 17.
63. GAURICUS, 1504 (1969), p. 128-131.
64. Pour l'effet de ressemblance dans la construction du portrait, voir ARASSE, 1982.
65. C'est ainsi que sont définis par exemple les portraits de Louis XIV réalisés sans modèle à Naples pendant la révolte de 1647-48, pour remplacer ceux de Philippe IV d'Espagne; BISACCIONI, 1652 (1991), p. 83.
66. BAROCCHI, 1971 (1977-78), III, p. 2707-2711; POMMIER, 1998, p. 88-92.
67. « *ritrarre dal naturale, cioè far le immagini degli uomini simili a loro, si che da chiunque li vede siano riconosciuti per quei medesimi* »; LOMAZZO, 1584 (1844), II, p. 375.
68. Dans son *Trattato della pittura*, dont seul un fragment subsiste; MAHON, 1947 (1971), p. 242-243. Agucchi reprend en revanche à Armenini l'idée que le « *volgo* », à savoir le peuple, apprécie l'imitation de la nature telle qu'elle se donne à voir, avec toutes ses imperfections, parce qu'il y retrouve ce que ses yeux connaissent, tandis que « *l'huomo intendente* », le connaisseur, sent son esprit s'élever face à la représentation élective de la nature, grâce à « *l'idea del bello* » que son intellect discerne.
69. L'auteur consacre en particulier aux portraits deux chapitres dans son premier livre (38-39), où il traite de la définition de la sculpture et de la réalisation des têtes, et un chapitre dans son quatrième livre (10), dédié à la symétrie du corps humain; BOSELLI, 1657 (1978), ms. Doria Pamphili f. 39v-44, ms. Corsini f. 28, 117v-119v.
70. « *arte imitatrice delle cose meravigliose della natura* »; « *quel bello che in molti corpi era sparso* »; « *un rapporto gelosissimo dell'umana effigie in più durabile materia* »; « *la similitudine deve prevalere ad ogn'altra cosa* »; *ibidem*, ms. Corsini, f. 2, 4, ms. Doria Pamphili, f. 39v.
71. « *il ritratto altra cosa non lo fa bene, che il conoscere la linea, che s'allontana della perfezione* »; *ibidem*, ms. Doria Pamphili, f. 40v, voir aussi ms. Corsini, f. 118v. Boselli préfère employer les termes « *bello* » et « *perfetto* », plutôt que celui d'« *ideale* ».
72. « *forma generale* »; « *cercare la similitudine negli particolari* »; *ibidem*, ms. Doria Pamphili, f. 40v.
73. « *nel principio dell'operazione, e così nel mezzo e nel fine abbia lo scultore in testa la virtù principale di chi ritrae, accioché in ogni colpo, se potesse, fosse espressa la bontà di quello* »; « *si mira nell'estrinseco segno espressioni del moto intrinseco* »; *ibidem*, ms. Doria Pamphili, f. 40v; ms. Corsini f. 23v.
74. « *Deve ancora abellire e non deformare il ritratto. È bene coprire con l'arte li difetti naturali, come fecero gl'antichi* »; *ibidem*, ms. Doria Pamphili, f. 42v.
75. « *Avvertisco per ultimo lo scultore di abellirli quanto più può senza pregiudizio della fisionomia; dar gran spirito alli atti; non infagottarli ne panni e di scolpirli in marmi candidissimi; perche naturalmente ad ognuno piace, vedersi bello, spiritoso, sciolto, et in un bianco marmo scolpito a perpetua memoria* »; *ibidem*, ms. Corsini, f. 28.
76. *Ibidem*, ms. Corsini, f. 167v-168; voir aussi note 4, 22, 86.
77. OTTONELLI, CORTONA, 1652 (1973), p. 96-112.
78. MANCINI, 1620 (1956-1957), I, p. 115-116.
79. *Ibidem*, I, p. 162: « *vole che nel decoro si contenga la correction dei difetti* ».
80. BELLORI, 1672 (1976), p. 586, 606. Sacchi et Maratti se distinguent ainsi de Van Dyck et de Velázquez, qui ne sont que d'excellents « *pittores di ritratti* ».
81. Comme Bellori ne peut d'ailleurs manquer de l'admettre, lorsqu'il loue les portraits de Van Dyck en les inscrivant dans la lignée de ceux de Titien, donc des œuvres réalisées par Apelle pour Alexandre le Grand; *ibidem*, p. 277.
82. CHANTELOU, 1665 (2001), p. 205.
83. *Ibidem*, p. 96, 98. La même idée d'un portrait contenant à la fois la ressemblance physiionomique et les « *heroiche e gloriose virtù di si gran monarca* », allait être de nouveau exprimée par Bernin lors de la réalisation de la statue équestre de Louis XIV, ainsi que le rapporte Elpidio Benedetti dans une lettre à Colbert du 14 septembre 1672; WITTKOWER, 1961, p. 525.
84. CHANTELOU, 1665 (2001), p. 98.
85. *Ibidem*, p. 52, 62, 65, 75, 81, 139. Voir aussi à ce propos BALDINUCCI, 1682 (1948), p. 144; BERNINI, 1713, p. 133.
86. CHANTELOU, 1665 (2001), p. 116. La démarche de Bernin se différencie ainsi de celle décrite par Boselli, pour qui le « *général* » correspond à la simple détermination de la forme extérieure du visage; BOSELLI, 1657 (1978), ms. Doria Pamphili, f. 40v.

87. BERNINI, 1713, p. 29 ; BALDINUCCI, 1682 (1948), p. 143.
88. CHANTELOU, 1665 (2001), p. 98, 115-116.
89. L'ambassadeur de Venise estimait que dans le buste « le Roi était comme en action de donner quelque commandement à son armée » ; *ibidem*, p. 123.
90. *Ibidem*, p. 97, 100, 103-104, 106, 136, 152-153, 168, 172, 187, 199.
91. *Ibidem*, p. 113, 119-120, 127, 131, 154, 159, 172, 174, 189, 214, 216.
92. D'après l'acception du terme employée par Rubens, dans *De imitatione statuarum*, publié dans PILES, 1708 (1766), p. 141-142, et par BALDINUCCI, 1681 (1976) : *sub voce* « *maccatura* ».
93. CHANTELOU, 1665 (2001), p. 115, 223-224. Sur le problème de la représentation des pupilles dans la sculpture, voir BOUDON-MACHUEL, 2005.
94. POMMIER, 1998, p. 222-229 ; ZITZELSPERGER, 2002, p. 114-122.
95. « *Vostra Maestà è un re, che può mostrare la fronte a tutto il mondo.* » L'épisode, rapporté par Mattia de' Rossi dans une lettre du 26 juin 1665, CHANTELOU, 1665 (2001), p. 388, est développé par BALDINUCCI, 1682 (1948), p. 119-120, et BERNINI, 1713, p. 135.
96. En premier lieu par le marquis de Bellefonds ; CHANTELOU, 1665 (2001), p. 82.
97. BERNINI, 1713, p. 29-30. L'impossibilité d'apporter des corrections dans la sculpture est l'un des arguments majeurs du débat sur le *paragone* ; VARCHI, 1549 (1960-1962), p. 49, 64, 75, 82 ; PINO, 1548 (1960-1962), p. 129.
98. CHANTELOU, 1665 (2001), p. 95.
99. *Ibidem*, p. 95, 120, 128, 154, 199, 205, 209.
100. C'est sans doute aussi pour cette raison qu'il s'assura d'exposer le portrait sous une lumière douce ; *ibidem*, p. 255.
101. Bernin avait d'ailleurs tourné en dérision le procédé de sélection littérale des meilleures parties physiques, illustré par le *topos* de Zeuxis et des jeunes filles de Crotona ; POMMIER, 1998, p. 51-52.
102. CHANTELOU, 1665 (2001), p. 47.
103. D'après les mauvaises langues, Bernin aurait dit en montrant le buste : « *questo è bello, nell'originale, questo vero è brutto* », rumeur que Chantelou s'empressa de démentir ; *ibidem*, p. 152.
104. *Ibidem*, p. 96, 115-116.
105. Rapportée au portrait, la distinction entre *copie* et *original* concernait en effet plus couramment à l'époque l'œuvre et son modèle en chair et en os. Ainsi Poussin écrivait à Chantelou, le 19 juin 1650 : « Je vous supplie, Monsieur, d'accepter de bon cœur ce mien portrait tel qu'il est, et vous prie de croire que l'original est autant votre, comme la copie » ; PREIMESBERGER, BAADER, SUTHOR, 1999, p. 349-355.
106. CHANTELOU, 1665 (2001), p. 205.
107. D'après la conception berninienne de l'imitation, telle que la décrivent BALDINUCCI, 1682 (1948), p. 143-144, et BERNINI, 1713, p. 29-30. En revanche, dans le récit fait par Chantelou du discours présenté par Bernin à l'Académie Royale, l'étude des antiques est prônée comme nécessaire à la correction la nature ; CHANTELOU, 1665 (2001), p. 155.
108. CHANTELOU, 1665 (2001), p. 98-99, 209-210. Voir aussi à ce propos BALDINUCCI, 1682 (1948), p. 144 ; BERNINI, 1713, p. 127.
109. CHANTELOU, 1665 (2001), p. 112.
110. BELLORI, 1672 (1976).

Bibliographie

- ALBERTI, 1435-1436 (1975) : Leon Battista Alberti, *De pictura*, (Ms 1435-1436), réédition par Cecil Grayson, Roma/Bari, 1975, [dernière réédition par Thomas Golsenne et Bertrand Prévôt, Paris, 2004].
- ARASSE, 1982 : Daniel Arasse, *Saint Bernardin ressemblant : la figure sous le portrait*, in Domenico Maffei et Paolo Nardi (éd.), *Atti del Simposio Cateriniano Bernardiniano*, (actes de colloque, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1980), Siena, 1982, p. 311-332.
- ARETINO, 1526-1555 (1957-1960) : Pietro Aretino, *Lettere sull'arte*, (Venezia, 1526-1555), Ettore Camesasca (éd.), 3 vol., Milano, 1957-1960.
- ARETINO, (1988) : Pietro Aretino, *Poesie varie*, Giovanni Aquilecchia et Angelo Romano (éd.), (*Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino*, 1), Roma, 1988.
- ARMENINI, 1586 (1988) : Giovan Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura* (Ravenna, 1586), réédition par Marina Gorreri, Torino, 1988.
- BALDINUCCI, 1681 (1976) : Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* [...], (Firenze, 1681), réédition en fac-similé, Firenze, 1976.
- BALDINUCCI, 1682 (1948) : Filippo Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto, pittore*, (Firenze, 1682), réédition par S. Samek Ludovici, Milano, 1948.
- BANDERA, 1985 : Sandrina Bandera, *Lettura di testi berniniani : qualche scoperta e nuove osservazioni. Dal Journal di Chantelou e dai documenti della Bibliothèque Nationale di Parigi*, in *Paragone*, 429, 1985, p. 43-76.
- BANDERA, 1999 : Sandrina Bandera, *Bernini e Chantelou : affinità elettive ante litteram*, in *Paragone*, 589-591, 1999, p. 57-81.
- BAROCCHI, 1960-62 : Paola Barocchi (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*, 3 vol., Bari, 1960-62.
- BAROCCHI, 1971 (1977-78) : Paola Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, (Milano/Napoli, 1971), Torino, 1977-78.
- BELLORI, 1672 (1976) : Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, (Roma, 1672), réédition par Evelina Borea, Torino, 1976.
- BELLORI, 1677 (1821) : Giovan Pietro Bellori, *Gli honori della pittura et della scoltura*, réédition par Melchior Missirini, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Vaticano e di quelle alla Farnesina di Gio. Pietro Bellori. Colla vita di Raffaello scritta dal Vasari*, Roma, 1821.
- BISACCIONI, 1652 (1991) : Maiolino Bisaccioni, *Historia delle guerre civili de gli ultimi tempi*, (Venezia, 1652), réédition par Monica Miato, Firenze, 1991.
- BODART, 1998 : Diane H. Bodart, *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Roma, 1998.
- BODART, 1999 : Diane H. Bodart, *Il dodicesimo Cesare mai dipinto da Tiziano*, in *Arte Documento*, 13, 1999, p. 156-163.
- BODART, 2003 : Diane H. Bodart, *Pouvoirs du portrait sous l'empire des Habsbourg d'Espagne, 1500-1700*, thèse de doctorat de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, sous la direction de Daniel Arasse, soutenue en 2003.
- BODART, (2006) : Diane H. Bodart, *Frédéric Gonzague et Charles Quint. Enjeux politiques et artistiques des premiers portraits impériaux par Titien*, in Sylvia Ferino-Pagden et Andreas Beyer (éd.), *Tizian versus Seisenegger*, (actes de colloque, Wien, 2000), sous presse.
- BOSELLI, 1657 (1978) : Orfeo Boselli, *Osservazioni della scoltura antica*, (ms. vers 1657), édition des manuscrits Corsini et Doria Pamphili par Phoebe Dent Weil, Firenze, 1978, [édition des manuscrits de Florence et Ferrare par Antonio P. Torresi, Firenze, 1994].
- BOUDON-MACHUEL, 2005 : Marion Boudon-Machuel, *La "ressemblance vivante" et le buste funéraire à Rome dans les années 1620*, in Olivier Bonfait, Anna Coliva (éd.), *Bernini dai Borghese ai Barberini. La cultura a Roma intorno agli anni venti*, (actes de colloque, Roma, Villa Medici, 1999), Roma, 2005, p. 65-75.
- BROCK, 2002 : Maurice Brock, *Bronzino*, Paris, 2002.
- CASTELVETRO, 1576 (1979) : Ludovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotile vulgarizzata*, (Basel, 1576), réédition par Wether Romani, Bari, 1979.
- CHANTELOU, 1665 (2001) : Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, (Ms 1665), réédition par Milovan Stanic, Paris, 2001.
- COURTINE, HAROCHE, 1988 (1994) : Jean-Jacques Courtine, Claudine Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e-début XIX^e siècle)*, (Paris, 1988), Paris, 1994.
- CRANSTON, 2000 : Jodi Cranston, *The Poetics of Portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge, 2000.
- CUREAU, 1681/1685 (1999) : Pierre Cureau de la Chambre, *Éloge du cavalier Bernin*, (Paris, 1681), *Préface pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages du cavalier Bernin*, (Paris, vers 1685), réédition par Tomaso Montanari, *Pierre Cureau de la Chambre e la prima biografia di Gian Lorenzo Bernini*, in *Paragone*, 589-591, 1999, p. 103-132.
- DANTI, 1567 (1960-1962) : Vincenzio Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni, di tutte le cose che imitare e ritrarre si possono con l'arte del disegno*, (Firenze, 1567), réédition par Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1960-1962, I, p. 207-269.
- DIDI-HUBERMANN, 1994 : Georges Didi-Hubermann, *Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : la légende du portrait "sur le vif"*, in *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*, 106, 1994, p. 383-432.
- DOLCE, 1557 (1960-1962) : Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, (Venezia, 1557), réédition par Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1960-1962, I, p. 140-206.
- D'ONOFRIO, 1966 : Cesare D'Onofrio, *Note berniniane 1. Un dialogo-recita di Gian Lorenzo Bernini e Lelio Guidiccioni*, in *Palatino*, 10, 1966, p. 127-134.
- ERBEN, 2004 : Dietrich Erben, *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV.*, Berlin, 2004.
- FÉLIBIEN, 1679 (1725) : André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Trévoux, 1725.
- FREEDMAN, 1987 : Luba Freedman, *The Concept of Portraiture in Art Theory of the Cinquecento*, in *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 32, 1987, p. 67-71.
- GAURICUS, 1504 (1969) : Pomponius Gauricus, *De sculptura*, (Firenze, 1504), réédition par André Chastel et Robert Klein, Genève/Paris, 1969.
- GILIO, 1564 (1960-1962) : Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, (Camerino, 1564), réédition par Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1960-1962, II, p. 1-115.
- GIUSTINIANI, 1981 : Vincenzo Giustiniani, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, édition des manuscrits par Anna Banti, Firenze, 1981.
- GOULD, 1981 : Cecil Gould, *Bernini in France. An Episode in Seventeenth-Century History*, Londres, 1981.
- GRASSI, 1961 : Luigi Grassi, *Lineamenti per una storia del concetto di Ritratto*, in *Arte Antica e Moderna*, 16, 1961, p. 233-246.
- HENDLER, 2005 : Sefy Hendler, *Échec à la berninienne : le buste de Richelieu, une nouvelle approche*, in *Revue de l'Art*, 149, 2005-3, p. 59-69.
- HOLANDA, 1549 (1984) : Francisco de Holanda, *Do tirar polo natural*, (Ms 1549 ; édition en espagnol, Madrid, 1563), édition du manuscrit par José da Felicidade Alva, Lisboa, 1984.
- KRAUTHEIMER, JONES, 1975 : Richard Krautheimer, Roger B. S. Jones, *The Diary of Alexander VII. Notes on Art, Artists and Buildings*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 15, 1975, p. 199-233.
- LANKHEIT, 1962 : Klaus Lankheit, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici. 1670-1743*, München, 1962.

- LA ROCCA, 1985 : Eugenio La Rocca, *Il principe ideale*, in *Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 90, 1985, p. 23-38.
- LAVIN, 1980 : Irving Lavin, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Roma, 1980.
- LAVIN, 1998 : Irving Lavin, *Bernini e l'immagine del principe cristiano ideale*, Modena, 1998.
- LICHTENSTEIN, 1989 (1999) : Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, (Paris, 1989), Paris, 1999.
- LOMAZZO, 1584 (1844) : Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, (Milano, 1584), réédition, 3 vol., Roma, 1844, [dernière réédition par R. P. Ciardi, dans Gian Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, 2 vol., Firenze, 1973-1974].
- MAHON, 1947 (1971) : Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, (London, 1947), Westport (Connecticut), 1971.
- MANCINI, 1620 (1956-1957) : Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, (Ms, vers 1620), réédition par Adriana Marucchi et Luigi Salerno, 2 vol., Roma, 1956-57.
- MARTIN, 1961-1962 : F. David Martin, *On Portraiture : Some Distinctions*, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20, 1961-1962, p. 61-72.
- MONTAGU, 1985 : Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven/London, 1985.
- MONTAGU, 1999 : Jennifer Montagu (éd.), *Alessandro Algardi. L'altra faccia del Barocco*, (catalogue d'exposition, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1999), Roma, 1999.
- MONTANARI, 1997 : Tomaso Montanari, *Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino*, in *Prospettiva*, 87-88, 1997, p. 42-68.
- MONTANARI, 1998 : Tomaso Montanari, *Bernini e Cristina di Svezia*, in Alessandro Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Siena, 1998, p. 331-477.
- MONTANARI, 1999 : Tomaso Montanari, *Pierre Cureau de la Chambre e la prima biografia di Gian Lorenzo Bernini*, in *Paragone*, 589-591, 1999, p. 103-132.
- MONTANARI, 2005 : Tomaso Montanari, *Percorsi per cinquant'anni di studi berniniani*, in *Studiolo*, 3, 2005, p. 269-298.
- OTTONELLI, CORTONA, 1652 (1973) : Giovan Domenico Ottonelli, Pietro Berettini da Cortona, (sous les pseudonymes Odomenigio Lealonotti da Fanano et Britio Prenetteri), *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro*, (Firenze, 1652), réédition par Vittorio Casale, Treviso, 1973.
- PALEOTTI, 1582 (1960-1962) : Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane, diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case, et in ogni altro luogo*, (Bologna, 1582), réédition par Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1960-1962, II, 116-509.
- PANOPSKY, 1924/1960 (1984) : Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, (Leipzig, 1924/Berlin, 1960), Paris, 1984.
- PASSERI, 1772 (1934) : Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori, scultori e architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, (Roma, 1772), réédition par Jakob Hess, Leipzig/Wien, 1934.
- PERRAULT, 1759 (1993) : Charles Perrault, *Mémoires de ma vie*, (Paris, 1759), réédition par Antoine Picon, Paris, 1993.
- PILES, 1708 (1766) : Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, (Paris, 1708), réédition Paris, 1766, [réédition critique par Jacques Thuillier, Paris, 1989].
- PINO, 1548 (1960-1962) : Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, (Venezia, 1548), réédition par Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1960-1962, I, p. 93-139.
- POMMIER, 1998 : Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, 1998.
- PREIMESBERGER, BAADER, SUTHOR, 1999 : Rudolph Preimesberger, Hannah Baader, Nicola Suthor (éd.), *Porträt, (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2)*, Berlin, 1999.
- RIDOLFI, 1648 (1924) : Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte. Ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, (Venezia, 1648), réédition par Detlev Freiherrn von Hadeln, Leipzig, 1924.
- STONE, 1918-1919 : Nicholas Stone, *Diary recording the visit of himself and his brother Henry to France and Italy, in 1638-1642*, réédition par W. L. Spiers, *The Notebook and Account Book of Nicholas Stone*, in *The Walpole Society*, VII, 1918-1919, p. 158-200.
- TRATZ, 1988 : Helga Tratz, *Werkstatt und Arbeitsweise Berninis, in Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23-24, 1988, p. 397-485.
- VARCHI, 1549 (1960-1962) : Benedetto Varchi, *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, fatta da lui pubblicamente nella Accademia Fiorentina la terza domenica di quaresima, l'anno 1546 [= 1547]*, (Firenze, 1549), réédition par Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1960-1962, I, p. 1-82.
- VASARI, 1550/1568 (1976) : Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, (Firenze, 1^{re} éd., 1550/2^e éd. corrigée, 1568), réédition par Rosanna Bettarini et Paola Barocchi, 11 vol., Firenze, 1976.
- WARNKE, 1975 : Martin Warnke, *Kommentare zu Rubens*, Berlin, 1975.
- WITTKOWER, 1951 : Rudolph Wittkower, *Bernini's Bust of Louis XIV, (Charlton Lectures on Art, 33)*, London/New York, 1951.
- WITTKOWER, 1961 : Rudolph Wittkower, *The Vicissitudes of a Dynastic Monument. Bernini's Equestrian Statue of Louis XIV*, in Millard Meiss (éd.), *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, 2 vol., New York, 1961, I, p. 497-531.
- WOODS-MARSDEN, 1987 : Joanna Woods-Marsden, "Ritratto al naturale" : *Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits*, in *Art Journal*, 46, 1987, p. 209-216.
- ZITZELSPERGER, 2002 : Philipp Zitzelsperger, *Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht*, München, 2002.
- ZUCCARO, 1607 (1961) : Federico Zuccaro, *L'idea de' scultori, pittori e architetti moderni*, (Torino, 1607), réédition par Detlef Heikamp, *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, Firenze, 1961.



DOSSIER : LE PORTRAIT ENTRE ITALIE ET EUROPE

MAURICE BROCK

Le portrait en tension pérennelle

PATRICK ROBIN

(Confronting fragments of ancient marbles, statues and statues in sixteenth-century portraiture)

DIANE BODART

L'excellence du portrait par Gian Lorenzo Bernini ou la ressemblance de l'étranger de l'Inde

CLAIRE MAZEL

Transformations et pouvoirs de l'effigie pendant la Courne Réforme : le portrait funéraire au XVIII^e siècle (Rome - Paris)

PHILIPPE BORDES

Dessin d'histoire contemporaine - portrait de famille dans les veaux culinaires 1665-1780

ALEXANDRE GADY

Le portrait dans la bibliothèque : Louis XVIII en costume de sacre de Jean-Baptiste Camille (1815-1817)

VARIA

MAXIME DUBREUIL

Paolo Bonaiuti, Pennine e la Natura: mystère de Sandro Botticelli et son caractère selon le sens spirituel de l'Égée

PIERRE ROSINBERG

Un ensemble de copies de dessins d'après l'Antique de Louis XIV

DIEDENE BASTIEN

Étude iconographique des Bacchantes Richelieu de Nicolas Poussin

CLAUDIA PIZZANI

Il collezionismo della famiglia Sarmiento nella Roma del XVIII secolo. L'histoire

STYVAN BADAUD

Le portraitiste : les annes des portraits de l'Académie de France à Rome au XVIII^e siècle

ANITA PEROVSKI

La Rosina (1869) et la Sibouren caractériste : Une approche de la figure féminine sculptée par Marcello (Adel d'Affi) (1836-1879) et d'Adolfo Castiglioni (Colonna)

FORUM : LE PAYSAGE

HENRY BRUNON

Dessins d'histoire et la fabrication culturelle du paysage à la Renaissance. Réflexions à propos de recherches récentes

SILVIA BORDINI

Approcci sul paesaggio nell'arte contemporanea

INFORMATIONS

NICOLETTA MANDARANO

Ricerche italiane sull'arte francese e sulle relazioni artistiche fra Francia e Italia. L'histoire de l'art et l'Académie de France à Rome (2004-2005)

RESUMES DES ARTICLES (français, italien, anglais, allemands)

BIOGRAPHIES DES AUTEURS



9 782850 569944