

PARERGA

POUR VICTOR I. S T O I C H I T A

LIBRAIRIE DROZ

© Copyright 2022 by Librairie Droz s.a., 11, rue massot, Genève. ce fichier électronique est un tiré à part. Il ne peut en aucun cas être modifié. L' (Les) auteur (s) de ce document a/ont l'autorisation d'en diffuser vingt-cinq exemplaires dans le cadre d'une utilisation personnelle ou à destination exclusive des membres (étudiants et chercheurs) de leur institution. Il n'est pas permis de mettre ce PDF à disposition sur Internet, de le vendre ou de le diffuser sans autorisation écrite de l'éditeur. Merci de contacter droz@droz.org http://www.droz.org

DE FACE OU DE PROFIL?

PORTRAITS DE BORGNES ET D'AUTRES INFIRMES DES YEUX

E così mi ritrovai cieco, indovino e in grado di vivere un tempo praticamente infinito. Andrea Camilleri, Conversazione su Tiresia, 2018

Un général de l'armée rouge qui avait perdu au combat son œil droit, son bras droit et sa jambe droite, voulut faire peindre son portrait. Il s'adressa à un premier peintre qui fit de lui un portrait fort ressemblant, le montrant borgne, manchot et unijambiste. Le général se sentit offensé et donna l'ordre de fusiller l'artiste: le réalisme était mort. Il appela alors un second peintre qui, connaissant la mésaventure de son prédécesseur, représenta le haut militaire sans infirmités, avec ses deux yeux, ses deux bras et ses deux jambes. Le général se sentit néanmoins trompé et le fit également fusiller: l'idéalisme était mort. Il appela alors un troisième peintre qui, connaissant la mésaventure de ses deux prédécesseurs, décida prudemment de faire un portrait de profil, ne montrant que l'œil, le bras et la jambe encore subsistants. Le général en fut fort satisfait et récompensa généreusement l'artiste: le réalisme socialiste était né!

Ce bon mot sur la naissance du réalisme socialiste circulait dans les milieux intellectuels de l'ancienne Union Soviétique au cours des années 1980¹. L'anecdote est toutefois bien plus ancienne: on la trouve déjà en Espagne au XVII° siècle, mise en scène en 1651 par Pedro Calderón de la Barca dans sa pièce *Darlo todo y no dar nada²*. Le rôle du général

Merci à Gabriele Pedullà de me l'avoir conté.

P. Calderón de la Barca, « Darlo todo y no dar nada » (1677), dans id., Obras completas, Ángel Valbuena Briones (éd.), Madrid, 1966, I, v. 129-146 et 425-583. Voir M. Warnke, L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne, Paris, 1989, p. 118-119; E. Pommier, Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières, Paris, 1998,

Diane H. Bodart | 218 |

de l'armée rouge y est tenu par Alexandre le Grand qui aurait eu des yeux très laids, notamment le gauche, injecté de sang et larmoyant. Devant envoyer un portrait à sa future épouse Roxane, il fit appel aux trois peintres les plus célèbres de son époque. Le premier, Timanthe, fit un portrait sans tache: « no veo esta mancha que borrón es de mi rostro » 3 – protesta le souverain, qui renvoya l'artiste comme un fieffé flatteur, l'accusant presque de trahison car celui qui tait à son prince ses défauts l'empêche de se corriger. Le deuxième, Zeuxis, prit grand soin à représenter l'infirmité: si son œuvre fut jugée plus ressemblante, il fut néanmoins renvoyé pour insolence car nul n'est en droit de découvrir ouvertement ses sentiments au roi. Le dernier, Apelle, brouilla le défaut dans l'ombre d'un profil: « vous seul savez comment l'on doit parler à son roi » 4 – exclama Alexandre qui le nomma son unique portraitiste. D'après Calderón, de ce portrait de profil qui occultait la tache sans en nier l'existence, dans un parfait équilibre entre dire et taire, Alexandre fit un « exemple politique ». En effet, savoir feindre, cacher savamment, sans mentir n'était autre que l'art politique de la dissimulation, nécessaire au gouvernement du prince⁵. À la cour de Philippe IV, où la pièce fut créée en l'honneur de l'anniversaire de la reine Marianne d'Autriche, cette scène devait retentir comme un hommage à peine voilé au portraitiste du roi Velázquez. Nouvel Apelle, il était amené à dissimuler prudemment dans l'ombre de ses tableaux l'ampleur du prognathisme héréditaire de son souverain, maîtrisant de son pinceau manchas et borrones, termes désignant deux

catégories de taches qui dans le vocabulaire artistique de l'époque définissaient désormais la vibrante modernité de sa facture picturale.

À vrai dire, la même formule narrative avait été employée un siècle plus tôt, vers 1534-1535, par l'historien Paolo Giovio dans un récit où le commanditaire borgne était le roi grec Antigonos et où le concours opposait trois peintres soi-disant de l'école d'Apelle7. L'infirmité du colérique souverain, qui avait perdu son œil droit à la suite d'une blessure de guerre et qui n'aimait point que l'on s'en moque, suscitait une grande anxiété chez les artistes, nous dit Giovio, parce qu'ils se demandaient comment « satisfaire l'art sans offenser le roi ». Le premier, Polygnote, opta pour la ressemblance: il représenta Antigonos tel qu'il était, avec son défaut, et fut renvoyé car « avec une liberté trop maligne, il avait voulu servir l'art plutôt que respecter la dignité royale ». Le deuxième, Skopas, choisit la beauté: il fit un portrait de jeunesse du souverain avant que ses traits n'eussent été déformés par la blessure, et il fut tout autant chassé parce qu'Antigonos se sentit moqué par cette adulation impudente. Le troisième, Dioclès, « pour ne pas paraître discourtois », emprunta « la voie du milieu », se résignant à peindre un simple profil qui permettait d'occulter « la difformité de l'œil dans l'ombre du tableau »; le roi, reconnaissant la valeur de sa modestie, l'attacha à son service. La dissimulation, ce point d'équilibre entre la description la plus crue et l'éloge trompeur, est ici la vertu du peintre comme

p. 299-301; L. R. Bass, *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, University Park, PA, 2008, p. 82-84. « Je ne vois pas la tache qui est la souillure/le défaut de mon visage », Calderón, « Darlo todo… », v. 493-494.

⁴ Id., v. 539-540.

R. Villari, Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento, Rome, Bari, 1993, p. 1-48; J.-P. Cavaillé, Dis/simulations. Religion, morale et politique au xviiº siècle, Paris, 2002; J. R. Snyder, Dissimulation and the Culture of Secrecy in Early Modern Europe, Berkeley, 2009; S. André, P. Castejón, S. Malaprade (éds), Arcana imperii: gouverner par le secret à l'époque moderne. France, Espagne, Italie, Paris, 2018.

Pour l'emploi de ces termes comme « catégorie picturale », voir M. Socrate, «'Borrón' e la pittura 'di macchia' nella cultura letteraria del 'siglo de oro' » (1966), Dialoghi di Storia dell'Arte, 4/5, 1997, p. 262-280; G. McKim-Smith, G. Andersen-Bergdoll et R. Newman, Examining Velázquez, New Haven, 1988; J. Roe, « Carducho and 'Pintura de borrones' », dans On Art and Painting, J. Andrews, J. Roe, O. Noble Wood (éds), Cardiff, 2016, p. 283-307; Y. Hadjinicolaou, « El Greco's Borrones: a European practice and theory », dans Perceptions of El Greco in 2014, N. Hadjinikolaou, P. K. Ioannou (éds), Athènes, 2019, p. 383-40; D. H. Bodart, « 'Los borrones ds Ticiano': The Venetian Brushstroke and its Spanish Translations », Studiolo, 17, 2020, p. 120-141.

Paolo Giovio, Scritti d'arte. Lessico ed ecfrasi, Sonia Maffei (éd.), Pise, 1999, p. 336-340.

parfait courtisan mais aussi celle de l'historien8. Giovio, grand collectionneur de portraits d'hommes illustres, dont il aimait scruter les traits pour y déceler les vertus et les vices de l'âme, fait en effet appel à cette anecdote dans une lettre célèbre à son ami Girolamo Scannapeco où il défend sa méthode historique des critiques de courtisanerie. Revendiquant l'enseignement de Lucien de Samosate, il distingue l'Histoire, « lumière de la vérité », de l'*Encomio* – l'éloge poussé au dithyrambe – « qui loue l'homme à bannières déployées, sans crainte aucune de tomber dans la boue du mensonge, et tait tous les vices qui accompagnent souvent les plus excellentes vertus ». La pratique opposée est également condamnable, ainsi que le reproche Lucien aux historiens qui s'acharnent sur la description de minuties secondaires au détriment des proportions de l'ensemble - « ils ne voient pas la rose, mais consacrent toute leur attention aux épines que porte la tige »9. Pour vivre au monde et s'assurer le support nécessaire de ses patrons, Giovio se propose donc de suivre la voie du milieu sur l'exemple du « courtois Dioclès », en élevant les vertus et en allégeant les vices en fonction des mérites de chacun afin de ne pas trahir les proportions de l'ensemble, à savoir la vérité de l'histoire.

Dans *L'artiste et la cour*, Martin Warnke s'interrogeait sur l'origine textuelle de cette formule narrative du concours pour la réalisation du portrait royal¹⁰. En fait, les récits de Calderón et de Giovio sont inventés de toutes pièces à partir d'un montage de différentes sources anciennes: s'ils réunissent l'un et l'autre trois artistes qui ne purent en fait

Pour la dissimulation comme vertu de civilité du courtisan, voir A. Álvarez-Ossorio Alvariño, « Proteo en palacio. el arte de la disimulación y la simulación del cortesano », dans *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y corte en el siglo XVII. I. Estudios históricos*, M. Morán et B. J. García (éds), Madrid, 2000, p. 110-137.

jamais se rencontrer car actifs à des époques différentes, ils empruntent aussi à la Poétique d'Aristote le schème d'une tripartition des modes de représentation expliquée par l'œuvre de trois peintres célèbres - « Polygnote peint ses personnages meilleurs, Pauson pires, Dionysos semblables » 11. En outre, Calderón et Giovio condensent deux épisodes bien connus: la nomination d'Apelle comme unique portraitiste d'Alexandre le Grand parce qu'il était le meilleur peintre de son époque, argument qui a pu suggérer l'idée d'un concours12; la représentation par ce même Apelle d'Antigonos de profil parce qu'il était borgne¹³. À cela s'ajoute la référence au processus de dissimulation que Lysippe appliqua à sa statue d'Alexandre le Grand, d'après la description de Plutarque¹⁴. Le problème de représentation était dans ce cas suscité non pas par une infirmité de l'œil, jamais mentionnée dans la littérature antique, mais par un regard humide et langoureux (hygron), considéré comme inapproprié pour un souverain, et par un cou penchant vers la gauche¹⁵. En tournant la tête d'Alexandre vers le ciel comme s'il dialoguait directement avec Zeus, Lysippe sut donner un sens à l'inclinaison du cou et conférer au regard un caractère viril et léonin, apte à exprimer la vertu royale, ce qui lui valut le privilège d'être nommé l'unique sculpteur du monarque. Les concours de portraits d'anciens souverains borgnes reformulés par Giovio et Calderón thématisent ainsi la tension entre la ressemblance et l'idéalisation, ou, plus précisément entre la représentation de la physionomie irrégulière d'un individu particulier et l'expression de sa dignité

Lucien de Samosate, Comment écrire l'histoire, trad. André Hurst (éd.), Paris, 2010, p. 27-28. Pour la référence au modèle de Lucien dans l'œuvre de Giovio, voir F. Minonzio, Studi gioviani: scienza, filosofia e letteratura nell'opera di Paolo Giovio, Como, Società Storica Comense, II, p. 226-228, 295-300; E. Valeri, « Italia dilacerata ». Girolamo Borgia nella cultura storica del Rinascimento, Milan, 2007, p. 127-128.

Warnke, L'artiste et la cour, p. 117.

Aristote, Poétique, ch. 2, 14481-8. Voir E. Hénin, Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français, Genève, 2003, p. 114-119.

Déjà chez Himerios, voir A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne* (1921), Paris, 1985, p. 316-317, n° 408.

Pline l'Ancien, Histoire naturelle, XXXV-90.

Plutarque, La fortune ou la vertu d'Alexandre, 2, 2. Voir M.L. Gualandi, Le fonti per la storia dell'arte. 1. L'antichità classica, Rome, 2001, p. 43.

A. Stewart, Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics, Berkeley, 1993, p. 72-78; C. Castelli, « Lo sguardo di Alessandro. Semantica e ethos », Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 61, 3, 2008, p. 3-28.

Diane H. Bodart

sociale. Cette tension était devenue progressivement cruciale dans la théorie et la pratique du portrait à la Renaissance, notamment dans le portrait du prince, obligeant l'artiste à un équilibre difficile entre les souhaits de son commanditaire, les attentes du public et l'expression de son talent.

Dans la littérature artistique, le portrait d'Antigonos de profil par Apelle était d'ailleurs devenu, avec le buste de Périclès coiffé d'un heaume pour couvrir son crâne pointu, le topos incontournable pour illustrer la question de la représentation des défauts dans les portraits princiers 16. Déjà Leon Battista Alberti, dans son De Pictura de 1435, mentionne les exemples d'Antigonos et de Périclès à propos de la nécessité de couvrir les parties laides des corps dans la peinture en général, et de corriger (emendare) autant que possible les défauts tout en conservant la ressemblance dans les portraits des souverains en particulier¹⁷. Les théoriciens du XVI^e siècle allaient développer ces idées, en s'appuyant toujours systématiquement sur les topoi d'Antigonos et de Périclès, mais ils devaient toutefois substituer au terme de correction employé par Alberti, celui plus éloquent de dissimulation, emprunté à la rhétorique. Après Gabriele Paleotti qui, dans son Discorso intorno alle imagini sacre e profane de 1582, recommande de ne pas négliger de représenter les défauts naturels ou accidentels des visages « à moins que l'on puisse réellement les dissimuler avec l'art, ainsi qu'on le rapporte à propos du portrait d'Antigonos qui fut peint de profil par Apelle pour ne pas montrer qu'il était atteint de strabisme et privé d'un œil » 18, Giovan Paolo Lomazzo donne la formulation la

Dans la pratique artistique, l'Italie de la Renaissance eut son Antigonos et son Apelle dans le duc d'Urbin Federico da Montefeltro (1422-1482) et le peintre Piero della Francesca. Le célèbre prince et *condottiere* avait perdu son œil droit et s'était fracassé le nez à l'âge de trente ans, à la suite d'un coup de lance reçu en combattant une joute visière ouverte en gage d'amour pour une jolie dame²⁰. Il survécut à ce grave accident qui ne compromit en rien sa carrière militaire ni son exercice du pouvoir, comme le noble hongrois Gregor Baci se remit miraculeusement un siècle plus tard d'une blessure semblable et même plus terrible si l'on en croit son singulier portrait le montrant le crâne transpercé d'une lance depuis l'œil droit

plus aboutie du procédé dans son Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura de 1584. Il y préconise, pour les portraits des souverains, « d'augmenter toujours la grandeur et la majesté dans les visages, en couvrant le défaut naturel, ainsi que l'on fait les peintres anciens qui avaient l'habitude de dissimuler toujours et même de cacher les imperfections naturelles par l'art » 19, renvoyant encore et toujours aux exemples d'Antigonos et de Périclès. Le portrait de profil du borgne Antigonos devient ainsi le paradigme de la dissimulation, mot d'ordre et formule presque magique permettant de concilier le portrait, si dépendant des irrégularités physionomiques de par son exigence de ressemblance physique, et la conception générale de l'art, fondée sur la quête de la beauté à travers une imitation savante et sélective de la nature.

L. Grassi, « Lineamenti per una storia del concetto di ritratto », Arte antica e moderna, 4, 1961, p. 477-491; Pommier, Théories du portrait, p. 33-173; R. Preimesberger, H. Baader, N. Suthor (éds), Porträt, Berlin, 1999, p. 201-316; Hénin, Ut pictura theatrum..., p. 74-77; D. H. Bodart, Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne, Paris, 2011, p. 120-128.

Leon Battista Alberti, *De pictura* (1435), C. Grayson (éd.), Rome, Bari, 1975, Il-40, p. 70-71.

[«] se non quando con l'arte si potessero realmente dissimulare, sì come è scritto del ritratto d'Antigono, che da Apelle fu fatto in profilo perché non apparesse ch'egli era losco e manco d'un occhio »,

Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane...* (1582), dans *Trattati d'arte del Cinquecento, fra manierismo e controriforma*, P. Barocchi (éd.), Rome, Bari, 1960-62, II, p. 116-509, p. 314.

[«] 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 » Giovan Paolo Lomazzo, Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura, (1584) dans id., Scritti sulle arti, Roberto Paolo Ciardi (éd.), Florence, 1973-1974, Il, p. 1-589, p. 376.

B. Roeck et A. Tönnesmann, Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro Herzog von Urbino, Berlin, 2005, p. 8-16.

jusqu'à la nuque (Innsbruck, Schloss Ambras)21. Certes le corpus iconographique de Federico da Montefeltro demeura dépourvu de ce genre d'images sidérantes pour cabinets de curiosités, mais aussi de portraits de trois-quarts comme celui du chevalier errant et poète borgne Oswald von Wolkenstein, se distinguant de son œil droit fermé (Innsbruck, Universitätsbibliothek, 1432)22. Prince fondant délibérément son pouvoir sur les armes et les lettres, féru de culture humaniste, le duc d'Urbin se fit toujours représenter de profil, sur l'exemple d'Antigonos, comme lui souverain et général militaire, auquel ses biographes ne manquèrent pas de le comparer²³. Or le profil ne se limitait pas à couvrir la partie défigurée du visage, comme pouvait le faire un bandeau noir, tel celui porté par Ana de Mendoza y de la Cerda, princesse d'Eboli, blessée disait-on dans sa plus tendre enfance au cours d'un jeu d'escrime avec un page (Madrid, collection Duque del Infantado, ca 1575, fig. 1)24, ou un chapeau enfoncé de biais, comme celui qui coiffe, dans un dessin de Jean Clouet, André de Foix, seigneur de Lesparre (Chantilly, Musée Condé, ca 1525), qui avait perdu son œil dans la bataille de Pampelune

- M. Warnke, « Individuality as Argument: Piero della Francesca's Portrait of the Duke and the Duchess of Urbino », dans *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, N. Mann et L. Syson, Londres, 1998; C. Brink, « Die zwei Gesichter des Federico da Montefeltro », dans *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, A. Köstler et E. Seidl (éds), Cologne, Weimar, Vienne, 1998, p. 119-142; M. Simonetta (éd.), *Federico da Montefeltro and his Library*, New Haven, 2007.
- M. Kusche, « Sofonisba Anguissola en España, retratista en la corte de Felipe II junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la Rua », Archivo Español de Arte, 248, 1989, p. 391-420, 408-409; H. H. Reed et T. J. Dadson, La princesa de Eboli, cautiva del rey. Vida de Ana de Mendoza y de la Cerda, Madrid, 2015, p. 161-168; Michael Cole, Sofonisba's Lesson: A Renaissance Artist and Her Work, Princeton, 2019, p. 216-217.



Fig. 1. Attr. à Sofonisba Anguissola ou Alonso Sánchez Coello, Ana Mendoza de la Cerda, princesse d'Éboli, ca. 1575, Madrid, Collection Duque del Infantado.

en 1521²⁵. Ces accessoires, par leur spécificité ou leur position insolite, occultent certes la laideur du défaut, mais en signalent toutefois ou en soulignent même la présence, rappelant la vaillance guerrière de Lesparre combattant au service de François I^{er} ou intensifiant le pouvoir de séduction de l'influente princesse d'Eboli, reconnue comme la plus belle dame de la cour d'Espagne sous Philippe II en dépit de son infirmité. En revanche le profil, position naturelle qui se prête à la représentation

Christoph Bertsch (éd.), *Gegenwelten*, cat. exp. (Innsbruck, Schloß Ambras), Innsbruck, 2014, p. 19. Sur les discussions médicales que le portrait a engendrées, voir par exemple M. Missmann, « Impaled Head », *The Lancet*, 375, 9711, 23 janvier 2010, p. 317.

H. Weiss, « Das Bildnis des Einäugigen. Beobachtungen zum Porträt Oswalds von Wolkenstein in seiner Liederhandschrift B », dans Kunst und Humanismus: Festschrift für Gosbert Schüssler zum 60. Geburtstag, W. Augustyn et E. Leuschner (éd.), Passau, 2007, p. 51-74.

E. Jollet, Jean & François Clouet, Paris, 1997, p. 168-169.

Diane H. Bodart

de tout un chacun, ne cache pas seulement l'œil borgne: il en tait l'existence sans la nier. L'omission n'est ici pas de l'ordre du mensonge puisque le spectateur averti saura imaginer la présence de l'infirmité dans la partie du visage demeurant dans l'ombre. Le procédé de dissimulation était d'ailleurs particulièrement efficace dans les années du règne de Federico da Montefeltro – 1451-1472, car le portrait de profil était alors encore la forme la plus commune de représentation en Italie, notamment pour les princes, du fait de son ascendance dans la numismatique antique.

Federico da Montefeltro fut représenté par de nombreux artistes et dans les médiums les plus divers: peintures, enluminures, bas-reliefs, médailles, reliures, marqueterie, et toujours de profil. Ce profil accidenté s'imposa à force de répétition comme le trait identifiant du prince, tant et si bien qu'il fut parfois inversé par des enlumineurs non informés qui loin de la cour d'Urbin enrichissaient des ornements de leurs pinceaux les précieux manuscrits destinés à sa bibliothèque²⁶. Parmi tous les portraitistes du prince, Piero della Francesca devait se distinguer en ce qu'il ne se limita pas à occulter l'œil borgne dans l'ombre du tableau, mais il s'attacha en outre à donner à la partie visible du visage un remarquable effet de ressemblance, par une accumulation de détails minutieux tels que rides, verrues et cernes, tout en prenant soin d'ennoblir le profil irrégulier (Florence, Galleria degli Uffizi, fig. 2). Il conféra en effet une cohérence géométrique à l'agencement vertical des traits ainsi qu'au volume d'ensemble de la tête sur la base des modèles de projection auxquels il travaillait dans les mêmes années pour son traité de perspective, De prospectiva pingendi²⁷. Cette rationalisation formelle des traits disgracieux apparaît



Fig. 2. Piero della Francesca, Federico da Montefeltro duc d'Urbin, vers 1472, Florence, Galleria degli Uffizi.

particulièrement évidente dans la comparaison avec les portraits de ses confrères de culture flamande, Juste de Gand et Pedro Berruguete, notamment avec le célèbre tableau du prince en compagnie de son fils Guidobaldo variablement attribué à l'un ou à l'autre (Urbin, Galleria nazionale delle Marche), qui décrit un profil plus grossier, aux traits empâtés et aux chairs flasques. Le procédé mis en place par Piero offre ici corps de façon éloquente aux préceptes théoriques élaborés depuis Alberti: il dissimule les défauts en les cachant, en ce qui concerne l'œil, et

Piero della Francesca. L'opera completa, Milan, 1992, I, p. 278-291, II, p. 514-518.

Comme c'est le cas de la grande enluminure pleine page figurant le prince en compagnie de l'auteur de l'ouvrage qui lui est dédié, sans doute Cristoforo Landino, attribuée au miniaturiste florentin Francesco di Antonio del Chierico (*Disputationes Cameldulensis*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Urb. lat. 508); voir S. Gentile (éd.), *Sandro Botticelli pittore della Divina Commedia*, cat. exp., Rome, Scuderie del Quirinale, 2000, I, p. 12-13, n° 2.5 [Maria Agata Pincelli].

Piero della Francesca, *De la perspective en peinture*, H. Damish, D. Arasse (éds), trad. Jacques Le Goff, Paris, 1998. Voir E. Battisti,

toutefois en contradiction avec la quête de beauté

préconisée par les règles de l'art. Rappelons à ce sujet

le jugement sévère de Vasari qui disait que les mauvais

peintres faisaient de bons portraitistes parce qu'ignorant

les règles de l'art et n'ayant donc crainte de représenter

les imperfections de la nature, ils obtenaient des portraits

fort ressemblants, tandis que les peintres talentueux,

ne pouvant se résoudre à trahir les règles de l'art,

peignaient de belles œuvres qui étaient des portraits peu

ressemblants³¹. Dans ce contexte où théorie et pratique

artistiques étaient étroitement liées, le défi du paradigme

d'Antigonos que constituait la monstration de l'œil

infirme est en fait loin d'être anodin: il signale une

intention qui dépasse la simple description de l'identité physique. La difformité est représentée par nécessité,

parce qu'elle permet d'exprimer quelque chose de

valorisant qui relève de la qualité sociale du personnage.

Les termes du débat sont encore une fois donnés de facon

en les corrigeant, en ce qui concerne le profil, dans les limites de la conservation de la ressemblance et dans le respect des proportions d'ensemble. Il fait ainsi ressortir davantage la majesté du visage qui permet d'exprimer la dignité convenant au rang du souverain. Le succès de l'opération ne manqua pas d'être relevé par le poète Ferabos qui loua Piero dans un carme pour avoir donné à son œuvre, à l'instar des illustres artistes de l'Antiquité, « les nerfs, la chair et les os » 28.

Cette recherche d'une régularité magnifiant les traits du visage tout en préservant leur individualité identifiante, thématisée par le profil d'Antigonos, allait désormais sous-tendre de facon plus générale la représentation des souverains en Italie tout au long du siècle suivant: il suffira de citer à ce propos les portraits des Habsbourg dont le prognathisme héréditaire fut métamorphosé en trait de majesté par Titien, et ceux des Médicis dont les visages furent codifiés en des géométries cristallines par Bronzino²⁹. Toutefois, presque paradoxalement, le portrait du borgne de profil allait demeurer sans suite. Plusieurs raisons peuvent être invoquées à ce sujet: après le duc d'Urbin, l'Italie de la Renaissance ne connut plus de prince privé d'un œil, et les portraits d'infirmes des yeux que l'on conserve, et qui n'en occultent point le défaut, concernent plutôt des généraux militaires, des hommes de lettres et des artistes. Par ailleurs, à partir des années 1470, la typologie du portrait de profil devint progressivement obsolète face à la représentation du visage de trois-quarts qui permettait d'instaurer un dialogue fictif avec le spectateur³⁰. À ces arguments, l'on pourrait rétorquer que si dans les portraits de personnages autres que le souverain la monstration de la laideur du défaut ne compromet pas la représentation de la dignité du personnage, cette laideur exhibée est

Hannibal, nous désirons qu'il soit autant que possible

éloquente autour de la question de la représentation d'un autre illustre borgne de l'Antiquité, le général carthaginois Hannibal. En 1532, le duc d'Urbin Francesco Maria della Rovere demandait à Titien de réaliser un tableau d'après une sculpture, vraisemblablement antique, d'Hannibal. Loin de se limiter à une simple copie picturale du marbre, le Vecellio souhaitait en tirer un portrait moderne du héros antique, selon le principe qu'il devait appliquer quelques années plus tard dans les Césars pour Federico Gonzaga: à cette fin il fit part au commanditaire de son intention d'apporter quelques modifications, en remplaçant le bouclier qui couvrait entièrement le bras droit par un bâton de commandement et en situant la main gauche sur l'épée. Il l'interrogea également sur la nécessité de représenter l'œil infirme. Francesco Maria della Rovere répondit à son ambassadeur à Venise: « en ce qui concerne

Pommier, *Théories du portrait*, p. 102-109.

²⁹ M. Brock, *Bronzino*, Paris, 2002; Bodart, *Pouvoirs du portrait...*

Voir notamment G. Boehm, Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, Munich, 1985; J. Pope-Hennessy, The Portrait in the Renaissance, Princeton NJ, 1989; J. Cranston, The Poetics of Portraiture in the Italian Renaissance, Cambridge, 2000.

Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, R. Bettarini et P. Barocchi (éds), Florence, 1976, IV, p. 248 (à propos d'Antonio del Ceraiuolo, dans la vie de Domenico Puligo).

Diane H. Bodart



Fig. 3. Tiziano Vecellio, *Hannibal*, 1532, New York, collection particulière.

semblable au vrai (*simile al vero*) et conforme à la vérité historique (*secondo la vera historia*), et pour ce qui est de l'œil vous pourrez consulter Titien et faire ce qu'il jugera meilleur en fonction de la vérité » ³². La ressemblance exigée par le commanditaire est ici définie par la vérité historique plus que par l'exactitude physionomique, une vérité fondée sur le témoignage d'une sculpture antique mais aussi sur des sources qui rapportent qu'Hannibal perdit un œil au combat. Le modèle sculpté est perdu, et si l'on accepte l'identification de l'Hannibal de Titien avec sa toile figurant un général antique, dont un bras est couvert par un bouclier et l'autre dégaine une épée

(New York, collection particulière, fig. 3)33, force est de constater que le peintre dut renoncer aux modifications iconographiques, mais qu'il ne voulut pas sacrifier l'harmonie de son œuvre par la description de l'infirmité physique. Il préféra donner une image du héros précédant sa blessure de guerre, à l'instar de Skopas dans le récit de Paolo Giovio. La solution était toutefois peu satisfaisante car elle compromettait l'identification du personnage: Giovio lui-même exigea pour sa célèbre collection de portraits d'hommes illustres une représentation d'Hannibal respectant la vérité historique des sources, tant dans la description du couvre-chef conique que dans celle de l'œil éborgné, ainsi qu'en témoignent la traduction gravée du tableau par Tobias Stimmer et la copie peinte par Cristofano dell'Altissimo (Florence, Galleria degli Uffizi)34.

Le défaut physique n'est ici pas seulement un trait identifiant, mais aussi et surtout un trait valorisant. Girolamo Frachetta, dans *Il seminario dei governi di stato et di guerra*, compte l'œil d'Hannibal parmi les difformités du visage qu'il n'est pas nécessaire de cacher en ce qu'elles ne compromettent pas le *décorum* ni ne causent le mépris: il s'agit en effet non pas d'une infirmité de naissance (*naturale*), mais d'un *accidente di gloria*, comme on appelle à la Renaissance ces cicatrices remportées au combat qui suscitent l'admiration parce qu'elles laissent sur le visage l'indice de l'ardeur guerrière³⁵. Cette rhétorique militaire resurgit encore

G. Gronau, Documenti artistici urbinati, Florence, 1936, p. 85-86, n°III, p. 90, n°XX.

H.E. Wethey, The Paintings of Titian, Londres, 1969-1975, III, p. 160-161, n°20.

Paolo Giovio, Elogia virorum bellica virtute ilustrium septem libris..., Bâle, Pietro Perna, 1575, p. 19-20; voir F. Haskell, L'historien et les images, Paris, 1995, p. 73-74; T. Casini, Ritratti parlanti: collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII, Florence, 2004, p. 144-147.

Girolamo Frachetta, II seminario de' governi di stato, et di guerra, Venise, Evangelista Deuchino, 1617, p. 110. Pour la valeur positive des cicatrices dans le portrait romain, voir V. Dasen, « Autour du portrait romain: marques identitaires et anomalies physiques », dans Le portrait: la représentation de l'individu, A. Paravicini Bagliani, J.-M. Spieser et J. Wirth (éds), Florence, 2007 (Micrologus' Library 17), p. 17-33; dans les portraits de capitaines de la Renaissance, tels Vespasiano Gonzaga par Anthonis Mor, voir R. Roggeri et L. Ventura (éds), I Gonzaga delle nebbie. Storia di una dinastia cadetta nelle terre