

Studiolo no.4 2006, Le portrait entre Italie et Europe

Villa Medici

Revue d'histoire de l'art
Académie de France à Rome

Studiolo n°4
Dossier : Le portrait entre Italie et Europe

SOMMAIRE

PREFACE, Richard Peduzzi (p. 5)
Marc Bayard : Le défi d'une revue (p. 6)

ÉDITORIAL, Antonio Pinelli (p. 7)

DOSSIER : Le portrait entre Italie et Europe

MAURICE BROCK (p. 11-16)
Le portrait en tension perpétuelle

Dans les problématiques de l'interaction entre théâtre et arts visuels qui se met en place à la Renaissance, l'auteur souligne que la logique propre à chaque protocole ne doit pas empêcher le développement d'études théoriques, à partir de la dimension transitive et réflexive de ces arts de représentation.

PATRICIA RUBIN (p. 17-38)

"Contemplating fragments of ancient marbles": sitters and statues in sixteenth-century portraiture

La contemplation de morceaux d'oeuvres antiques, tels qu'ils apparaissent dans des portraits de la Renaissance, révèle quelques-unes des singularités de la culture de la Renaissance. Bien que les portraits comportant des statues brisées ne constituent pas une catégorie à part entière de portraits de la Renaissance, ils relèvent toutefois de comportements communs. D'un côté, les fragments d'oeuvres antiques présentés aux côtés de personnages de l'époque moderne constituent des témoignages historiques de la redécouverte de la sculpture antique. Au-delà de leur rôle d'attributs, ils incarnent une forme de riposte de la part des peintres aux débats sur la valeur respective des différents arts. On s'attachera ici à démontrer que, à un autre niveau, l'état fragmenté des statues entrave toute tentative d'interprétation facile. À travers une analyse de deux oeuvres célèbres dans lesquelles les personnes qui posent

sont représentées auprès de sculptures antiques - les portraits de Andrea Odoni de Lorenzo Lotto et de Jacopo Strada de Titien - cet article se penche sur le rapport sujets/statues et ce qu'il révèle des systèmes de signification et du statut de l'art à la Renaissance.

DIANE BODART (p. 39-60)

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

À une époque où le portrait était majoritairement déprécié par les théories artistiques comme une forme de représentation trop dépendante des imperfections de la nature et donc dépourvue d'idea, Bernin fut l'un des plus fervents défenseurs de la noblesse de cet art, tant par son activité très admirée de portraitiste que par sa réflexion sur le sujet. En inscrivant ses propos dans le cadre du paragone entre la peinture et la sculpture, il mettait en valeur l'excellence de son talent qui lui permettait de parvenir, en dépit de la monochromie du marbre, à des effets de ressemblance et de vie comparables à ceux obtenus par le coloris. Mais encore, en s'appuyant sur le discours élaboré dans les traités du XVI^e siècle, il apportait une réponse précise à la question de l'intégration du portrait au sein de la théorie générale des arts. Il démontra qu'il était concrètement possible de respecter à la fois la ressemblance et la beauté, en conciliant la représentation de la physionomie et l'expression des qualités intérieures, rendues par l'air du visage et le mouvement du buste, jusqu'à restituer l'idea du personnage.

CLAIRE MAZEL (p. 61-76)

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

Les années 1620-1640 à Rome, et 1650 à Paris, sont le théâtre d'un profond changement dans le portrait sculpté avec la tentative d'une représentation « *così al vivo* ». Le contexte funéraire de nombre de ces portraits permet de penser l'évolution artistique en relation avec le changement profond de la pastorale sur la mort et le salut pendant la Contre-Réforme. Là où autrefois le portrait figurait le défunt dans le temps immobile de l'attente, il retient maintenant l'image vive de sa dévotion. Là où autrefois il sollicitait les prières des vivants, il met maintenant en scène la dévotion parfaite du défunt et propose aux fidèles de l'imiter. Cette évolution artistique contribue donc aussi à une augmentation du pouvoir des images, à un changement problématique de leur statut.

PHILIPPE BORDES (p. 77-96)

L'essor d'un genre continental : portraits de famille dans les cours européennes, 1665-1780

Le portrait de famille s'impose avec réticence à la cour de Louis XIV, tandis qu'en Espagne son petit-fils Philippe V et son épouse Élisabeth Farnese donnent une impulsion forte à ce nouveau genre, par une suite de

commandes qui traduisent les ambitions politiques de cette dernière pour ses enfants. Ces oeuvres, ainsi qu'un portrait peint à Parme pour un de ses fils et un autre à la cour de Turin, forgent un imaginaire intime et affectueux, dans le cadre des conventions. De même que le rôle d'Élisabeth Farnese est important pour expliquer l'essor du genre dans les années 1730 et 1740, celui de Marie-Thérèse d'Autriche paraît ensuite déterminant. Des portraits peints dans les cours de Munich et de Dresde révèlent la tonalité singulière des réalisations Habsbourg. L'histoire de cette production picturale, portée par les alliances diplomatiques sur le continent, paraît relativement autonome par rapport au développement du genre en Angleterre, habituellement invoqué comme modèle.

ALEXANDRE GADY (p. 97-110)

Le roi dans la bibliothèque. Louis XVIII en costume de sacre de Jean-Pierre Cortot (1815-1817) Récemment remise en valeur, la grande statue de marbre de la bibliothèque de la Villa Médicis, Louis XVIII en costume de sacre, est l'oeuvre d'un sculpteur aujourd'hui oublié, J.-P. Cortot (1787-1843). Jadis placée dans le Grand Salon, en face du Louis XIV de Guidi, elle formait lors de son érection, en 1817, un des éléments de la politique de re-légitimation royale du gouvernement de la Restauration, mise en oeuvre par l'ambassadeur du roi de France à Rome, le comte de Blacas, tant à la Villa qu'à l'église voisine de la Trinité-des-Monts. Critiquée pour son style comme pour son message politique, cette oeuvre aujourd'hui illisible mérite d'être reconsidérée et replacée dans son contexte, celui d'une mise en scène du pouvoir au sein de l'Académie de France.

VARIA

MAXIME DEURBERGUE (p. 111-128)

Poésie, Prophétie, Peinture : la Nativité Mystique de Sandro Botticelli et son interprétation selon le sens spirituel de l'Exégèse
Après la fuite des Médicis à la fin du XVe siècle, Sandro Botticelli subit l'influence de Jérôme Savonarole. Si l'artiste vieillissant ne suit pas aveuglément les injonctions que le prophète de la République florentine adresse directement aux peintres, il n'est pas insensible en revanche aux anathèmes que ce dernier profère à l'encontre des poètes. Lui qui rivalisait autrefois, dans *Le Printemps*, avec les poésies élaborées par les intimes de Laurent le Magnifique, s'attache désormais, dans la *Nativité Mystique*, à égaler le verbe prophétique de saint Jean. Il y déploie de la sorte, à partir d'un sens littéral dont il précise la teneur grâce à une inscription en grec ancien surmontant le tableau, les trois facettes du sens spirituel de l'exégèse : allégorique, tropologique et anagogique. Seule oeuvre jamais signée et datée par le peintre, cette toile tardive acquiert ainsi une dimension prophétique, et se donne comme la vision de l'accomplissement du XIIe chapitre de l'Apocalypse.

PIERRE ROSENBERG (p. 129-166)

Un ensemble de copies de dessins d'après l'Antique de Poussin

Poussin a peu dessiné : ce sont en majorité des dessins préparatoires (382 numéros dans le corpus de Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat paru en 1994) pour ses compositions peintes ou des copies d'après l'Antique. La découverte d'un ensemble, non pas de copies d'antiques, mais de copies de copies d'après l'Antique, éclaire la démarche de Poussin et nous informe sur l'importance qu'il accordait à l'Antique. Ces copies ne sont jamais exécutées devant les oeuvres elles-mêmes mais d'après un nombre limité d'ouvrages anciens illustrés.

L'auteur étudie deux ensembles de copies d'après Poussin, le plus important conservé en collection privée, le second à Rome au Gabinetto Nazionale delle Stampe, qui complètent utilement les recherches entreprises dans le corpus paru en 1994.

DELPHINE BASTET (p. 167-186)

Étude iconographique des Bacchanales Richelieu de Nicolas Poussin

Cet article étudie l'iconographie du décor du cabinet du roi Louis XIII au château de Richelieu, présentant conjointement les tableaux du Studiolo d'Isabelle d'Este entrés dans la collection du cardinal de Richelieu, les trois triomphes de personnages de la légende de Bacchus commandés à Nicolas Poussin dans les années 1630 et une allégorie de La Libéralité de Titus peint par Jacques Stella. Un bilan des interprétations auxquelles ce décor a donné lieu est dressé, puis une nouvelle lecture iconographique est proposée. Elle se base sur l'examen des interprétations existantes dans la peinture et la littérature du thème du Triomphe de Bacchus et sur la consultation des thèmes retenus dans les ballets ou les panégyriques adressés à la gloire du roi Louis XIII. Ces éléments permettent d'avancer que le décor rend hommage aux victoires militaires de Louis XIII au travers du personnage de Dionysos revenant de la conquête des Indes et célèbre le retour en France de la paix et de l'abondance, consécutif à la grande valeur militaire du roi.

CLAUDIA PAZZINI (p. 187-212)

Il collezionismo della famiglia Santacroce nella Roma del XVII secolo. I disegni

Dans le cercle de la cour des Barberini émerge dans les années 1630 une figure particulière de mécène et de collectionneur, encore peu connue des chercheurs : le cardinal Antonio Santacroce. Pendant les années de la légation à Bologne et à Urbino, entre 1631 et 1639, le cardinal entre en contact avec le très actif milieu artistique local, grâce auquel il se forme un goût précis qui guidera ses choix de collectionneur. Les documents d'archive témoignent d'une considérable collection de peintures, tandis que l'on a perdu toute trace des nombreux albums de dessins possédés par Santacroce. Les précieuses observations sur les dessins de cet amateur d'art romain rapportées par les oeuvres de Pierre-Jean

Mariette, ont permis de déterminer les particularités qui ont conduit à l'identification des dessins du cardinal, aujourd'hui dispersés dans diverses collections publiques et privées. Parmi les dessins retrouvés, de nombreux feuillets sont de la main de Raphaël, Caravage, du Primatice et des Carrache.

SYLVAIN BEDARD (p. 213-242)

Le nu historié : les envois des pensionnaires de l'Académie de France à Rome au XVIII^e siècle

À partir de l'année 1754, et ce jusqu'en 1792, les peintres de l'Académie de France à Rome étaient tenus d'envoyer à Paris, une fois l'an, entre autres travaux d'études, une académie d'homme sur toile. Des envois d'oeuvres dont l'initiative première revient au peintre et directeur de la pension romaine jusqu'en 1775, Charles-Joseph Natoire. Une fois à Paris, ces oeuvres faisaient l'objet de remarques de la part d'un jury formé d'officiers de l'Académie royale. Un rapport était ensuite acheminé à Rome, où les pensionnaires prenaient note des commentaires des juges parisiens. Cette étude s'attache à broser l'historique de ces figures peintes, dont un certain nombre est aujourd'hui localisé, en plus d'analyser l'ambition de leurs auteurs à vouloir dépasser la simple étude du modèle vivant, pour viser au sujet d'histoire.

ANITA PETROVSKI (p. 243-260)

La Rosina (1869) ou la silhouette caractérisée. Une approche de la figure féminine sculptée par « Marcello », Adèle d'Affry (1836-1879), duchesse Castiglione Colonna

Séjournant pendant l'année 1869 à Rome, la Suissesse Adèle d'Affry (1836-1879), duchesse Castiglione Colonna alias « Marcello » est à un tournant décisif de sa carrière : reconnue comme spécialiste du buste, elle ambitionne de s'imposer « en sculpteur de formes, bras, jambes et le reste ». Elle allie ce défi plastique à une vision expressive du corps miroir du caractère et des émois. En contrepoint à la monumentale et fatidique Pythie inspirée par les Sibylles de Michel-Ange, Marcello modèle ainsi l'emblématique figure d'amoureuse du Barbier de Séville : La Rosina. Malgré sa taille menue et son apparente frivolité, cette statuette multiplie les enjeux : manière espagnole selon Fortuny, dramaturgie théâtrale, évocation du sentiment amoureux par la « silhouette caractérisée ». En s'appuyant sur la correspondance échangée par Marcello avec sa mère et l'écrivain Prosper Mérimée, cet article reconstitue l'histoire de La Rosina et le dense réseau culturel au sein duquel elle a été créée.

FORUM : Le paysage

HERVE BRUNON (p. 261-290)

L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance.

Réflexions à propos de recherches récentes

Les travaux sur le paysage se sont récemment multipliés dans de nombreuses disciplines, à la faveur d'un intérêt grandissant du public. S'il conviendrait d'analyser en détail la place de l'histoire de l'art dans le renouvellement des recherches, on note en tout cas, dans la littérature anglophone en particulier, une attention de plus en plus forte à la valeur du paysage comme production sociale et culturelle et à ses implications idéologiques. La thèse de la découverte du paysage à la Renaissance, notamment défendue en France par Augustin Berque et Alain Roger, doit être remise en question : elle reconduit certains postulats hérités de l'historiographie du XIXe siècle, dont Burckhardt, et suppose une « laïcisation » de la nature que dément la dimension religieuse du paysage en peinture. Il faudrait au contraire enquêter sur le rôle des modèles antiques dans le développement artistique et culturel du paysage à cette époque, selon différentes perspectives de recherche ici esquissées.

SILVIA BORDINI (p. 291-306)

Appunti sul paesaggio nell'arte elettronica

Sont analysées ici les transformations de la vision de la nature comme paysage, élaborées dans l'art contemporain de ces dernières années. Une importance particulière est donnée au déplacement des pratiques artistiques de la peinture à d'autres formes de méthodes de représentations, langages et expériences. À partir des années 1960, en effet, l'art ne se conçoit plus en termes picturaux mais élabore un concept d'œuvre comme relation, comme lieu d'expérimentation perceptive et dynamique dans l'espace et dans le temps, ainsi que comme expérience liée au comportement de l'artiste et du spectateur. Dans un tel contexte cet essai se penche sur le paysage dans l'art électronique, prenant en considération vidéo, vidéo-installations, net art et environnements interactifs, et discute les principales lectures historico-critiques relatives à ces œuvres. Une attention particulière est portée à la référence aux thèmes traditionnels de la peinture de paysage dans les interprétations des nouveaux médias.

INFORMATIONS

NICOLETTA MANDARANO

Ricerche italiana sull'arte francese e sulle relazioni artistiche tra Francia e Italia (p. 307-312)

L'histoire de l'art à l'Académie de France à Rome (p. 313-324)

(janvier - décembre 2005)

I. PENSIONNAIRES HISTORIENS DE L'ART (2004-2005)

II. COLLOQUES ET SEMINAIRES D'ETUDES

RESUMES DES ARTICLES (français, italien, anglais, allemand) (p. 325-336)

BIOGRAPHIES DES AUTEURS (p. 337-339)

coédition Somogy / Académie de France à Rome

à paraître le 22 septembre 2006

344 pages, 316 illustrations

21 x 27 cm

35 euros

ISBN-2-85056-994-1

Quellennachweis:

TOC: Studiolo no.4 2006, Le portrait entre Italie et Europe. In: ArtHist.net, 26.09.2006. Letzter Zugriff
15.05.2025. <<https://arthist.net/archive/28517>>.