

Un phénomène artistique et social

Les portraits de couples à l'époque de la renaissance du portrait dans l'art européen se placent au croisement du genre du portrait en général et des diverses représentations du couple en tant que type. L'image d'un couple particulier se dégage progressivement des couples présentés dans les scènes courtoises ou satiriques, bibliques ou héroïques, et dans les images standardisées des souverains ou des donateurs. Une telle apparition fut, bien sûr, contemporaine de l'éclosion des portraits individuels indépendants, sans qu'on puisse trancher sur ce qui la détermina, et l'imposa comme une mode, sinon comme un modèle. On peut, en revanche, étudier le faisceau des conditions qui l'ont favorisée, dans les mœurs, les croyances et les techniques. En outre, les portraits de couples peuvent être considérés comme une tentative plus ou moins solennelle pour exprimer la totalité duelle de l'humanité ; mais ils peuvent aussi constituer un document sur l'état et les conceptions des mœurs conjugales dans certains milieux ; enfin, on peut y voir un phénomène ayant influencé, même modestement, l'évolution des mœurs.

On considère la ressemblance comme un élément fondamental du portrait, et, dans cette ressemblance, celle des traits du visage en particulier. Cette association du portrait et de la fidélité au visage n'est pas toujours allée de soi. Il a suffi souvent de présenter l'état, la fonction, le prestige, la présence « sacrée » d'un être pour en faire le portrait : la couronne attestait la présence d'un roi, et les « portraits » du Christ ne manquaient pas ! Mais, lorsque le portrait vise d'abord la ressemblance avec le visage d'un individu, les autres éléments de la représentation, l'état, la fonction, le titre, s'ils ne disparaissent pas toujours, deviennent secondaires. À l'aube des Temps modernes certains progrès dans l'optique et les techniques picturales viennent soutenir les nouvelles exigences sociales de la représentation de soi. Or, la prédominance du visage dans le portrait a une conséquence, certes non visée, mais assurément remarquable : c'est de supprimer beaucoup d'éléments qui maintenaient, et maintiendront encore longtemps, les femmes en position d'infériorité sociale. En effet, la force physique y est peu représentée, le prestige de l'action sociale ou du rang y est souvent réduit ; il peut même arriver que les différences sexuelles des traits des visages glabres, et

celles des vêtements du haut du corps ne soient plus marquantes. C'est en ce sens que l'apparition du portrait à mi-corps avec focalisation sur le visage et les mains favorise l'égalisation de traitement de l'homme et de la femme. L'étude des portraits de couples est particulièrement intéressante dans cette perspective.

Berthold Hinz dans son article essentiel sur le portrait de couple en Europe¹ fait remarquer d'emblée que ce type d'œuvre n'a pas été reconnu jusqu'à une époque récente comme une catégorie artistique pertinente, alors que le portrait d'amis, par exemple, a pu l'être². Certes, les amis échangent leurs portraits ou même les partagent. Cependant, il n'y a pas de comportement moderne, et ancestral sans doute, plus répandu que l'échange des portraits entre les amants, les amoureux et les époux. Il est étonnant que le portrait de couple ne renvoie pas à un genre habituellement considéré en histoire de l'art, alors que le portrait et le couple sont respectivement des notions essentielles de l'histoire de l'art³ et de l'histoire des mœurs⁴. Le grand nombre de portraits de couples, sur un seul support ou en pendants, laissés par des peintres allemands donne à penser que la production de telles œuvres a été considérable, au point de constituer un véritable phénomène. J'ai procédé dans ma thèse⁵ à un recensement quasi exhaustif, dont le présent ouvrage offre une sélection significative. Mes analyses originelles s'en trouvent resserrées. Le sujet de mon étude semble légitimement dépendre de l'histoire sociale de l'art. Cependant, mon ambition est de montrer que l'entité « portrait(s) de couple(s) » n'est pas uniquement spécifiée par des critères sociologiques. Enfin, mon travail ne se présente pas comme une *histoire*, mais comme un *panorama*. Mon choix a été souvent d'une méthode interprétative, littéraire ou philosophique, parce que les œuvres d'art ne sont pas uniquement des objets à décrire. L'interprétation doit, cependant, respecter strictement la description, si tant est qu'une description ne soit pas déjà une interprétation. En outre, les portraits présentant des personnes réelles, qui se survivent par eux, je me suis référée à ce que nous savons des modèles, au risque, parfois, d'une empathie subjective.

La considération des portraits proprement dits, c'est-à-dire le *panorama* en lui-même, sera précédée de ce que j'appelle une *archéologie*. N'ayant pas eu la prétention d'écrire une histoire de leur avènement, je me suis contentée de recueillir des traces de leurs ancêtres et des documents sur leurs foyers de développement, dont je résumerai l'essentiel. L'emploi du mot « archéologie » est donc métaphorique. Ensuite, j'ai fait le choix délibéré de présenter les œuvres selon des critères géographiques et chronologiques. Elles sont classées par périodes et par villes ou régions. Un tel classement implique donc des retours en arrière temporels le long du parcours géographique. L'Allemagne n'étant pas une, et le droit de bourgeoisie ou de citoyenneté étant une acquisition aussi précieuse pour les peintres que pour n'importe qui, rares sont les artistes qui ne se sont pas attachés à une cité ou à une cour princière. Ce choix méthodique s'impose d'autant plus, dans le cas des portraits de couples, que ces peintures à l'ancrage familial ont lié des groupes de patriciens à des ateliers spécialisés, autour de personnalités artistiques marquantes, dont les influences confèrent à certains

groupements d'œuvres une unité. Loin de moi l'idée de nier les échanges, les voyages, à une époque où ils étaient développés à un point dont on n'a pas toujours l'idée. Il n'empêche que les artistes veillaient à conquérir la reconnaissance bourgeoise dans une ville précise.

Tout d'abord, en confrontant la *Germania Inferior* avec la *Germania Superior*, on considérera la rencontre des nouveautés de l'art flamand avec la tradition allemande au cours du xv^e siècle, tant du point de vue de la représentation du couple que du point de vue de la conception du portrait. Ensuite, on abordera les principaux centres de la nouvelle peinture dans l'Allemagne méridionale au tournant des xv^e et xvi^e siècles, et cela dans la perspective d'en montrer, sinon d'en définir, la spécificité entre les influences flamandes et italiennes. Enfin, un troisième moment fera voir le développement considérable des portraits de couples dans toute l'Allemagne et à ses marges, ainsi que leur dispersion et leur banalisation progressives, au cours du xvi^e siècle. On pourra objecter à propos de cités comme Augsbourg ou Nuremberg que mon classement introduit une coupure arbitraire entre les maîtres du début du xvi^e siècle et certains de leurs disciples, parfois contemporains même. J'ai voulu prendre en considération la rupture de la Réforme, même si la carrière de certains peintres a commencé avant 1519. Cependant, il est un cas particulier où la continuité du xvi^e siècle a été respectée, en dépit et peut-être grâce aux ruptures, c'est celui de(s) Lucas Cranach, avec tous ses (leurs) disciples, qui œuvrent sur une période plus longue que celle d'aucune autre école allemande. Ainsi, ce panorama des portraits de couples suivra, grosso modo, un arc de cercle remontant d'abord le Rhin depuis Cologne, où la nouvelle peinture allemande s'ancre dans les Flandres, jusqu'à la Souabe, puis l'Allemagne du sud jusqu'en Franconie, pour se diriger ensuite vers la Saxe et la Prusse. Puis un chemin inverse sur cet arc de cercle reconduira, du nord au sud, en Franconie, puis sur le Danube, pour rejoindre l'Allemagne du sud, la Suisse, et, en descendant cette fois le cours du Rhin, retrouver le point de départ de Cologne, avec une incursion en Basse Saxe pour fermer le cercle⁶.

Notes

1. HINZ, 1974. Les appels de notes renvoient aux ouvrages et articles dont la liste alphabétique se trouve à la fin de la présente publication.
2. BEUZELIN, 2009.
3. CAMPBELL, 1991 ; SCHNEIDER, 1994 ; BEYER, 2003.
4. MELCHIOR-BONNET & SALLES, 2009 ; SMADJA, 2011.
5. Le titre de ce travail de 1100 pages dirigé par Philippe Sénéchal est : *Les portraits de couples dans la peinture en Allemagne aux xv^e et xvi^e siècles, panorama d'un phénomène artistique et social* (BOURNET, 2012). Le mot « panorama » renvoie au type de peinture illustré par Hans Memling, et qui présente simultanément, en divers lieux d'un même pays, des événements successifs, dont le spectateur peut choisir de contempler de loin la simultanéité, ou de près la succession. Quant au mot « phénomène », il renvoie simplement à l'idée que la peinture est ce qui fait « apparaître ».
6. Le rattachement de certains artistes à telle ou telle sphère n'est pas dénué d'arbitraire, et pourra être légitimement contesté. Mais peut-on l'éviter, sauf à ne pas classer du tout ?