

et accidentée qui se distingue par des traits empâtés, un nez camus et fort proéminent, une bouche presque sans lèvres et aux commissures tombantes, une mâchoire épaissie par un double menton. Le portrait de Piero paraît dès lors articulé par une organisation rigoureuse des traits, alternant sur un axe vertical des volumes pleins et vides solidement définis par les ombres, tandis que le contour est fixé au moyen d'une ligne fine et tranchée, de façon à conférer une fermeté plastique au visage du prince. Le peintre semble avoir soumis l'irrégularité du profil du souverain à la logique géométrique des modèles de projection qu'il avait établis dans son traité de perspective – *De prospectiva pingendi*<sup>107</sup> –, tout en préservant un remarquable « effet de ressemblance » par l'accumulation de détails minutieux.

Dans cette œuvre magistrale, Piero ne ressuscite pas seulement les gloires de la peinture, en réactualisant par la pratique le *topos* d'Antigonos, mais il offre en outre une solution figurative au précepte d'Alberti qui préconisait l'amendement des défauts physiques dans les limites de la conservation de la ressemblance : par une rationalisation formelle des traits disgracieux, il parvient à rétablir la correspondance entre la représentation de l'individualité du visage du prince et l'expression de sa dignité. C'est la voie qu'allaient emprunter, de diverses façons, les principaux portraitistes du siècle suivant et que les *trattatisti* s'efforcèrent de théoriser en faisant appel à la notion de dissimulation, sans parvenir pour autant à s'émanciper des exemples insuffisants d'Antigonos et de Périclès. Or, le menton prognathe de Charles Quint qui ne pouvait guère être soustrait à la vue par le profil ou par l'apposition d'un élément extérieur, ne laissait au jeu de la dissimulation que l'option d'une délicate intervention à même les traits du visage.

## Un portrait idéalisé ?

### Le voile de la barbe impériale

La série des portraits italiens de Charles Quint s'ouvre cependant avec un contre-exemple : la représentation particulièrement ingrate livrée par Sebastiano del Piombo dans son dessin commémorant le traité de Barcelone. Défiant tout souci de dissimulation, l'artiste définit avec soin la béance de la bouche, la saillie des lèvres et l'impressionnante proéminence du menton, parfaitement perceptible sous la barbe soyeuse qui

Fig. 13

107. Éd. H. Damish et D. Arasse, trad. J. Le Goff, Paris, 1998.

adhère délicatement au contour irrégulier de la mâchoire. L'insistance sur le défaut physique, inhabituelle dans le milieu italien, découle sans doute de l'interprétation de précédents modèles transalpins, mais elle répond peut-être aussi, avec une certaine complaisance, à des motivations plus personnelles du peintre et de son commanditaire. Sebastiano et Clément VII avaient tous deux été victimes du sac de Rome. Or dans ce dessin, dont la composition pyramidale et spéculaire construit formellement le rétablissement de l'équilibre entre les pouvoirs spirituel et temporel, la juxtaposition de la tête noble et puissante du pape et du visage déstructuré et émacié de l'empereur contribue à déterminer la suprématie pontificale. Dans la physionomie d'impitoyable laideur que Sebastiano attribue à Charles Quint, avant que celui-ci ne fasse son entrée triomphale à Bologne et ne revête son rôle de défenseur de la Chrétienté, pourrait transparaître cette image du souverain « barbare et inhumain », au « visage effrayant » dénotant « la férocité et la cruauté », que lui prêtaient alors les Italiens, encore sous le choc des « innombrables ravages » commis par ses troupes<sup>108</sup>.

Le cas de Sebastiano demeura isolé, car l'arrivée de Charles Quint en Italie allait définitivement renverser les enjeux de la représentation impériale dans la Péninsule. Les artistes eurent enfin l'occasion de voir l'empereur de leurs yeux et, en réalisant son portrait sur le vif, ils essayèrent désormais de gagner ses faveurs et non plus de satisfaire les exigences du pape. C'est alors que pour la première fois le prognathisme du souverain souleva un véritable problème figuratif et que la barbe fut identifiée comme un possible expédient de dissimulation, apte à couvrir si ce n'est la bouche du moins le menton. Parmigianino, dans son étude du portrait allégorique de Charles Quint (New York, The Morgan Library)<sup>109</sup>, réduisit d'un trait rapide le visage à un ovale parfait, relevé à son extrémité inférieure par le relief d'une barbe soyeuse, esquivant toute définition du menton. Par une indication succincte, il donna à la bouche un dessin gracieux, presque en forme de cœur, où seule la turgescence de la lèvre inférieure laisse deviner que le trait plus épais et foncé, soulignant son contour supérieur, évoque une béance. Dans le tableau définitif, pour autant que la version conservée permette d'en juger, le peintre procéda à une individualisation plus précise de la physionomie impériale : la régularité de l'ovale est désormais brisée au niveau de l'articulation de la mâchoire par le menton proéminent, cerclé d'une barbe courte et drue qui entoure la large bouche visiblement ouverte, laissant à nu une ample portion de l'épiderme sous la lèvre inférieure. Cette couronne de barbe

Pl. IV

108. Voir les observations du cardinal P. Accolti précédemment citées; Cadenas 1985, p. 128.

109. Gnann 2007, I, p. 466 n°720.

qui ceint le défaut physique, tout en augmentant la silhouette du menton, occulte la ligne précise de son contour. Par ailleurs, le contraste entre le dessin géométrique de la barbe sombre soigneusement coupée et l'éclat de la peau lisse qu'elle isole sous la bouche, produit un effet de continuité chromatique entre cette zone circonscrite et l'incarnat du reste du visage, réduisant visuellement le défaut à la partie glabre du menton. En collant cette couronne de barbe au menton « postiche », Parmigianino en dissimule la conformation sans en nier l'existence.

L'application de la barbe comme un élément extérieur au visage pêche cependant par rigidité, car cette solution par plaquage demeure dépendante de la structure osseuse de la physionomie. En comparaison, le travail de Titien sur les traits de l'empereur apparaît bien plus subtil. Dans le portrait de *Charles Quint au chien*, le menton est entièrement couvert par la barbe, à l'exception du pourtour des commissures des lèvres. La partie centrale présente un léger duvet qui laisse transparaître l'incarnat, contribuant à un effet de continuité visuelle avec le reste du visage proche de celui obtenu par Parmigianino, si ce n'est que cette zone plus claire est sensiblement réduite, et que son dessin irrégulier est estompé par l'épaississement progressif de la pilosité. Grâce à cette modulation de la densité de la barbe, rendue par des touches nuancées, le contour du menton est voilé et devient d'autant plus imperceptible que le poil, par sa couleur foncée, se fond avec la fourrure portée par l'empereur et avec l'arrière-plan sombre et uniforme du tableau. Il est difficile de déterminer si Titien rend ici la véritable couleur de la barbe de Charles Quint, décrite par les sources soit brune, soit rousse, soit blonde<sup>110</sup>, ou s'il l'adapte à l'équilibre chromatique de sa composition. Seisenegger, dans son portrait jumeau, lui donne une tonalité plus claire avec des reflets blonds et obtient, en traçant minutieusement les poils un par un, une remarquable transparence qui révèle le puissant contour du menton. Cette incompréhension des possibilités picturales offertes par la barbe est commune aux peintres du Nord et découle fondamentalement de leur indifférence au problème du prognathisme impérial. Elle apparaît avec encore plus d'évidence dans le portrait réalisé par Amberger en 1531, où la barbe n'est rendue que par quelques poils blonds très fins et clairsemés sur l'impressionnant menton qu'ils décorent plus qu'ils ne couvrent. Eu égard à ces représentations précises dans tous leurs détails, la bouche peinte par Titien semble davantage mi-close qu'ouverte et seule la proéminence de la lèvre inférieure rend compte explicitement du trait héréditaire.

110. Civil 1988.

Titien avait probablement déjà exploité le potentiel de dissimulation de la barbe dans le portrait perdu de *Charles Quint à l'épée levée*, comme le suggère la copie par Rubens. L'effet estompé des touches picturales se perd en revanche dans les reproductions gravées contemporaines, soumises par leur technique à une définition linéaire qui les rend toutefois d'autant plus instructives pour la reconstitution du travail du peintre. Agostino Veneziano, dans sa taille-douce, traite la barbe de façon extrêmement décorative, presque flamboyante. Les poils ne sont pas dessinés un par un, mais rassemblés sur la joue en de petites touffes serrées ou autour de la bouche et du menton en de larges et longues boucles dont seuls les contours sont noircis, circonscrivant à chaque fois une portion de fond réservé qui suggère, par son éclat, la blondeur. Cette barbe ornementale couvre entièrement la partie inférieure du visage, ne laissant entrevoir ni la peau sous-jacente, ni le contour du menton dont l'irrégularité est ainsi occultée. Giovanni Britto, dans sa gravure sur bois d'après le même modèle, porte également une attention très minutieuse à la barbe, mais en donne une représentation plus « réaliste », sans aucun effet décoratif et avec un résultat fort différent. Les poils sont tracés un par un, par des lignes courtes et enchevêtrées sur la joue qui deviennent progressivement longues, parallèles et ondulées sur le menton, tissant une trame de traits noircis, dont la densité confère à la barbe une tonalité plus sombre. Ce graveur, toujours attentif au rendu du caractère pictural de ses modèles malgré la dureté du support xylographique, s'efforça de rendre la transparence du duvet dans la partie centrale sous la bouche. À cette fin, il espaça ses traits, laissant apparaître la blancheur de l'incarnat sous-jacent, mais pour obtenir le contraste avec l'épaississement des poils à l'extrémité inférieure du visage, il dessina la ligne de contour du menton – en lui donnant une forme parfaitement régulière ! Dans la deuxième version de cette planche, il devait toutefois renoncer à cette solution qui illustre sa dextérité mais omettait le défaut impérial et dessiner à son tour une barbe plus fournie et entièrement couvrante.

La diversité de définition du menton de Charles Quint par Agostino Veneziano et Giovanni Britto est donc le fruit de leur interprétation différente d'un effet pictural impossible à obtenir graphiquement. L'occultation ou la régularisation de la difformité étaient l'une et l'autre des corrections vraisemblablement suggérées, et non pas imposées, par l'œuvre même de Titien, grâce au traitement pictural de la densité et de la tonalité de la barbe qui estompait le contour du visage sans lui donner une configuration précise. Le prognathisme, ainsi savamment dissimulé par le pinceau du Vecellio, se réduisait à un menton « *un pochetto spinto in fuori* », dont la proéminence n'était évoquée que par la bouche

Pl. v

Fig. 6

Fig. 5

entrouverte à la lèvre inférieure saillante. Le défaut physique rationalisé grâce à l'expédient de la barbe, dont l'efficacité était digne des *exempla* du profil d'Antigonos ou du casque de Périclès, pouvait dès lors se prêter à l'expression du « *certo che di vaghezza* » que lui attribuaient les commentateurs italiens<sup>111</sup>.

### Ressemblance et idéalisation

La prudence dont Titien avait fait preuve dans la représentation de l'élément de difformité contribuait à ennoblir le visage, à lui conférer une dignité propre à l'image impériale. Le résultat était certes flatteur, comme l'étaient la plupart des portraits de l'artiste, y compris ceux de sa propre personne<sup>112</sup>, et cette capacité de donner un aspect avantageux à ses modèles constitua l'une des raisons – inavouée – de son succès comme portraitiste. Ses contemporains ne l'évoquent jamais, et pour cause : la flatterie était l'instrument sournois des adulateurs, contre lesquels les traités politiques ne manquaient pas de mettre en garde les princes<sup>113</sup>. Ce silence avait toutefois des motivations plus subtiles, car les portraits du Vecellio n'auraient pu susciter une telle admiration s'ils avaient été jugés flatteurs dans le sens de l'exagération et de la tromperie. Le processus d'ennoblissement auquel Titien soumettait les traits de ses modèles était en quelque sorte régi par un accord tacite, rendu possible par le talent même du peintre qui sut toujours, grâce à la mesure et l'intelligence de sa construction formelle, se maintenir à l'intérieur des limites séparant l'éloge de l'adulation. Il s'inscrivait ainsi dans le cadre licite du discours courtisan, dont il proposait une transposition figurative par la mise en valeur des qualités des personnages qu'il louait de son pinceau.

Seules des voix féminines brisèrent ce silence. En 1536, à l'âge de soixante ans, Isabella d'Este, désormais grasse et parée de dents d'ébène et de cils d'ivoire aux dires impitoyables de l'Arétin, osa se montrer fort satisfaite de l'image que Titien venait de restituer de sa jeunesse perdue (Vienne, Kunsthistorisches Museum), en déclarant qu'elle n'avait jamais été aussi belle<sup>114</sup>. Certes, l'inactualité de la représentation atténuait le diktat de la ressemblance et rares étaient ceux qui pouvaient démentir la vraisemblance du portrait flatteur reconstitué par le peintre vénitien

111. Voir les observations du cardinal P. Accolti précédemment citées; Cadenas 1985, p. 128.

112. Wilde 1974 (1993), p. 212-267.

113. Falomir 2001, p. 71-86. Érasme mettait déjà en garde le prince contre l'adulation « tacite » des portraits dans *Institutio Principis Christiani* (Bâle, 1516); *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, O. Herding (éd.), Amsterdam, 1974, IV-1, p. 95-219.

114. Luzio 1900, p. 9; Vienne 1994, p. 111-112 n°50; Goffen 1997, p. 86-89 fig. 54; Bodart 1998, p. 300 n°247.