

Figure de la mélancolie

sur le *portrait d'un inconnu* de Botticelli



Pierre Auriol

Le regard tourné vers nous, le jeune homme représenté dans cette œuvre que la tradition désigne communément par le titre de *L'Homme à la Médaille* ou, d'une formule plus intrigante, comme le *Portrait d'un Inconnu*¹, montre, offert au milieu du cercle dessiné par ses mains posées sur sa poitrine et appuyé sur le socle fragile de ses doigts effilés, l'arrondi d'une médaille. Parcelle dorée de terre cuite encastrée dans le panneau de bois sur lequel ce portrait est réalisé, elle surprend par son poids de matière et, objet interpolé au plein cœur de la surface de représentation, par son curieux taux de présence. Maintenu dans l'enceinte des mains, sa couleur cuivrée, chargée de traces de patine et d'usure, tranche à ce point sur la cape sombre qui vêt les épaules du jeune homme qu'elle s'impose comme un espace autre vers lequel est attiré notre regard, un instant détourné de l'eau étrangement calme des yeux posés sur nous.

Cette médaille est doublement isolée : d'une part enclose dans son cercle que répète, en soulignant ainsi le dessin, la position des mains et la réserve foncée, formée par le vide ouvert entre la netteté de sa tranche et la finesse des doigts ; d'autre part offerte comme objet non pas constituée de ces matériaux immatériels que sont selon Hegel la surface, la lumière et la couleur qui, au rebours de la sculpture, assurent à la peinture de travailler « elle aussi pour la perception, mais d'une façon telle que l'objectif qu'elle représente, au lieu de rester un être-là naturel [...] devient un reflet de l'esprit ».²

¹ Botticelli, *Portrait d'un Inconnu*, détrempe sur bois, 57,5 x 44, vers 1475 (selon Giulio Carlo Argan, *Botticelli*, 1957, trad. Rosabianca Skira-Venturi, éd. Skira, 1989), Musée des Offices, Florence.

² G. W. F. Hegel, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch 1979, réédition Champs Flammarion, 1984, vol. 3, p. 226.

Aussi, entre le visage de cet inconnu et la médaille déposée dans le foyer des mains s'ouvre un écart sans résolution possible. La composition de ce panneau paraît de prime abord reprendre à son compte une organisation qui, du temps même de Botticelli, est déjà communément admise et continuera d'être très largement adoptée. L'histoire du portrait offre de nombreux exemples où le champ de vision est ainsi resserré autour d'un personnage présenté en buste et où l'absence de plan intermédiaire entre celui-ci et un paysage disposé en retrait, conduit soudainement le regard vers l'indéfini des lointains. Souvent, enfin, dans de telles compositions, la ligne d'horizon s'étire d'une façon telle que la tête se détache sur l'écran d'un ciel idéalement pur, symbolisé seulement par quelques nuages étagés horizontalement.

Si cette œuvre reprend à son compte une telle formule, elle campe cependant le personnage d'une façon singulière : moins représentation d'un corps défini par la décision d'un trait et le pouvoir de figuration de la couleur que construction de l'apparence par la répétition de courts tracés, tels ceux dessinés, en un froissement d'ombre et de lumière, par le moiré du tissu éclairé d'un jour frisant.

Il n'est pas jusqu'au visage, dont les contours naissent de la rencontre entre la chevelure sombre et le tendre incarnat des joues, qui ne laisse clairement éprouver combien cette présence inquiète est le fruit d'une visibilité conquise timidement par la juxtaposition de traits à peine soulignés mais dont l'addition finit, de ce fait, par donner quelque consistance à un corps sans cesse menacé de se défaire.

Toutes ces lignes trament la surface de la peinture et tracent une série d'obliques ascendantes et descendantes qui orientent le regard vers chacun des deux pôles du visage et de la médaille. Cette tension, qui arc-boute la composition autour d'un équilibre précaire et tout prêt à se rompre, est

redoublée par le rythme nerveux, haché de la construction graphique de l'ensemble de telle sorte que l'espace du paysage est, sinon exclu, du moins repoussé au plus loin, dans l'arrière-plan de cette œuvre.

Ainsi aux deux foyers dont la coprésence est, sur le plan du tableau, génératrice d'une instabilité contenue, s'ajoute l'absence de coordination entre les modalités adoptées pour signifier le creusement de l'étendue et celles qui confèrent assise au jeune homme dont, par ailleurs, le visage et les mains procèdent, dans leur modelé, d'une source lumineuse autre que celle du paysage.

La médaille de terre cuite présente, détaché en relief, comme le précise l'inscription « Magnus Cosmus Medices PPP », le profil de Côme de Médicis, de Côme l'Ancien³, mort en 1464, soit entre dix et quinze années avant la composition de cette œuvre. Côme était, tout comme le deviendra plus tard Laurent le Magnifique, le représentant exemplaire des patriciens de la Florence de la pré-renaissance. Il avait eu, comme le souligne Jacob Burckhardt, une si « merveilleuse influence » sur Florence et ses contemporains que Marsile Ficin, par exemple, pouvait se dire, « en ce qui concernait le platonisme, le fils intellectuel de Côme ».⁴

Nul doute alors que cette œuvre, reposant sur un jeu de déséquilibres tout à la fois exposés et retenus et sur une organisation qui fait se rejoindre deux espaces de nature foncièrement différente, n'oppose à la fragilité du jeune homme la solidité irrécusable d'un règne, pourtant achevé, de celui qui en incarnait l'irrécusable vertu, Côme l'Ancien.

La Florence à laquelle appartient Botticelli, celle du milieu du Quattrocento, est une ville en crise : les fastes du règne de Laurent le

³ "Magnus Cosmus Medices PPP" (Primus Pater Patriae). Cf. Catarina Canera, *Botticelli*, catalogo completo, Cantini éd., 1990, p. 51.

⁴ Jacob Burckhardt, *Civilisation de la Renaissance en Italie*, 1860, trad. H. Schmidt, revue et corrigée par R. Klein, 1958, éd. Plon, réédition Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1986, p. 82, T. II.

Magnifique ne pouvaient en effet faire aucunement illusion sur la mise à l'écart progressive des Médicis du centre de l'action politique. En cette période de trouble lors de laquelle Botticelli ne se montra pas insensible aux injonctions crispées de Savonarole, « les grands systèmes de la connaissance, comme le montre Argan, avaient désormais perdu de leur vigueur [et tout particulièrement] l'histoire [comme] construction logique du temps, et la perspective, [comme construction logique] de l'espace ».⁵

Comment dès lors ne pas voir dans la tension entre le regard pensif de cet inconnu et le reflet métallique de la médaille le témoignage d'un désenchantement : celui de qui préfère se retourner vers les vertus supposées d'une époque révolue plutôt que croire en un présent qui déçoit.

Dans le portrait de trois quarts, « autrui se dévoile dans l'objectivité du monde même » souligne Jean Paris⁶. Dans cette œuvre, le personnage, en un mouvement en retrait des épaules, ne se présente ni de façon frontale, ni de façon franchement oblique : la première disposition serait en concurrence avec la façon dont la médaille s'impose au regard ; la seconde aurait obligé à situer cet inconnu dans l'échappée de l'étendue, dans les couleurs et les lumières de l'espace profond, dans le chatoiement de la présence du monde, ce qui aurait eu pour effet de conférer à ce visage, par l'appartenance ainsi soulignée à un lieu, unité et densité. Or, dans cette œuvre, le jeune homme est ainsi porté jusqu'au seuil du visible pour, au bout du compte, être installé dans la posture même de l'*indifférent*. Travaillé en son cœur profond par une puissance contraire, le mouvement qui le conduit vers la présence reste captif et interdit de faire accéder à une réelle plénitude cet inconnu ainsi figuré.

La lumière du paysage, en effet, ne donne pas visibilité à ce

⁵ Giulio Carlo Argan, *Botticelli*, op. cit., p. 14.

⁶ Jean Paris, *L'Espace et le Regard*, éd. Le Seuil, 1965, p. 111.

personnage ; c'est l'étrange soleil logé au cœur de l'anneau des mains qui le dessine. Ce visage, protégé par son abondante chevelure sombre de la lumière des eaux miroitantes d'un fleuve, ne tire en effet sa clarté que des rayons qui proviennent, par réfraction, de l'or de la médaille.

Parler du trait « nerveux » de Botticelli est devenu un truisme⁷; montrer l'origine lumineuse de son dessin et son pouvoir irréalisateur est moins. Ainsi Giulio Carlo Argan indique que si chez Botticelli la ligne résulte de la lumière et de l'espace, elle est cependant, de surcroît, « le terme intellectuel par lequel s'élimine toute matière, la matière même, que l'on ne peut méconnaître, de l'espace et de la lumière. »⁸

Aussi, alors que ce visage s'abstrait du paysage et de sa lumière pour mieux s'établir dans la clarté que diffuse la médaille, n'est-il pas vain de voir dans cette œuvre l'affirmation d'une conviction : l'être ne tire pas vraiment sa substance et sa forme de sa position dans le réseau perceptif mais plus essentiellement de la chaleur de cet autre soleil qu'est la mémoire.

Ce portrait conduit donc à la visibilité une présence ruinée d'être partagée en deux temps impossibles : un passé douloureusement éprouvé comme révolu alors même qu'il vient miner et césurer le présent. Impossible deuil. La médaille que tient le jeune homme au regard méditatif est donc à ce titre moins *emblème* que *relique* : marque tangible du désaveu d'une disparition définitive, la relique en atteste cependant la très effective réalité puisqu'elle « donne droit », selon les termes de Pierre Fédida, « à une visibilité du caché » tout en mettant, de surcroît, « le cadavre et sa putréfaction hors de toute représentation »⁹. Façon, en somme, pour le survivant, de conjurer la révélation de l'intolérable, celle de sa propre mort, en un

⁷ Cf. par exemple Heinrich Wölfflin, *Die Klassische Kunst*, 1898, trad. Conrad de Mandach, éd. Gérard Monfort, 1989, *L'Art Classique*, p. 16.

⁸ G. C. Argan, Botticelli, op. cit., p. 59.

⁹ Pierre Fédida, *La Relique et le travail du Deuil*, in "La Nouvelle Revue de Psychanalyse", n° 2, "Objets du Fétichisme", 1970, pp. 251-252. Repris dans *L'Absence*, éd. Gallimard, "Connaissance de l'Inconscient", 1978, p. 56.

mouvement d'ambivalence qui est au principe même de la posture mélancolique.

Léonard de Vinci reprochait à Botticelli de faire de fort « mauvais paysages », *destristissimi paesi*¹⁰. Ce jugement à l'emporte-pièce a néanmoins le mérite de mettre en relief leurs positions contrastées. Pour Botticelli, la peinture ne représente pas l'une des modalités du connaître : bien au contraire l'art est ce qui se substitue, dans le désenchantement, à la vanité de la connaissance et de l'action. Dès lors la peinture tend, préférant l'allégorie à la description et procédant par raréfaction de l'espace et de la matière, à définir en termes moraux, mythologiques et religieux les protagonistes qui se meuvent sur le théâtre du monde.

De là cette défiance devant les apparences, cette crainte devant les séductions du sensible. Non que Botticelli se fût déroché à leurs attraits. S'il figure le monde, c'est pour, s'en éloignant, affirmer qu'une autre attitude est plus estimable : celle, mélancolique, de la *vita contemplativa* qu'évoque Panofsky à propos de Marsile Ficin, celle de « l'âme immortelle de l'homme emplie d'une nostalgie sans fin qui ne connaîtra nul repos avant qu'elle ne retourne d'où elle est venue ».¹¹

En somme, cette peinture expose une mutuelle exclusion — spatiale et temporelle — entre le portrait et le paysage au profit d'un troisième terme, la médaille, installée dans la position d'une « image dans l'image ». Cette mise en abîme est significative : notant la relation entre les notions de *portrait* et

¹⁰ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par André Chastel, éd. Berger-Levrault, 1987, p. 157. « [...] notre Botticelli disait que c'était une étude vaine [celle du paysage], car il suffisait de jeter une éponge imbibée de diverses couleurs sur un mur pour qu'elle y laisse une tache où l'on pouvait voir un beau paysage [...] Mais, bien que ces taches te fournissent l'invention, elles ne t'enseignent à achever aucun détail.

Et ledit peintre a fait de très pauvres paysages ».

¹¹ Erwin Panofsky, *Le Mouvement néo-platonicien à Florence et en Italie du Nord*, in *Essais d'iconologie - Les Thèmes Humanistes dans l'art de la Renaissance*, 1939, trad. Claude Herbette et Bernard Teyssèdre, 1967, éd. Gallimard, p. 211.

d'*effigie*, Littré indique que ce dernier terme, pris « au figuré », exprime « ce que nous cachons de nous-mêmes, ce que nous sommes réellement » ou encore, « ce que nous voudrions être »¹². Autant donc de définitions possibles du portrait.

Plus profondément encore, cette œuvre, qui campe un personnage louchant rêveusement vers sa propre fin, enseigne que tout portrait installe le vivant dans l'anticipation du posthume— parfois sans nom mais non sans visage : « tout portrait est le masque de la mort alors que la mort est au travail dans le visage : la mort est le masque absolu parce qu'il ne masque rien. »¹³

Pierre Auriol

¹² Littré, article *Effigie*, éd. de 1876.

¹³ Louis Marin, *Figurabilité du Visuel : la Véronique ou la question du portrait à Port-Royal*, in « La Nouvelle Revue de Psychanalyse », n° 35, *Le Champ visuel*, éd. Gallimard, 1987, p. 54.