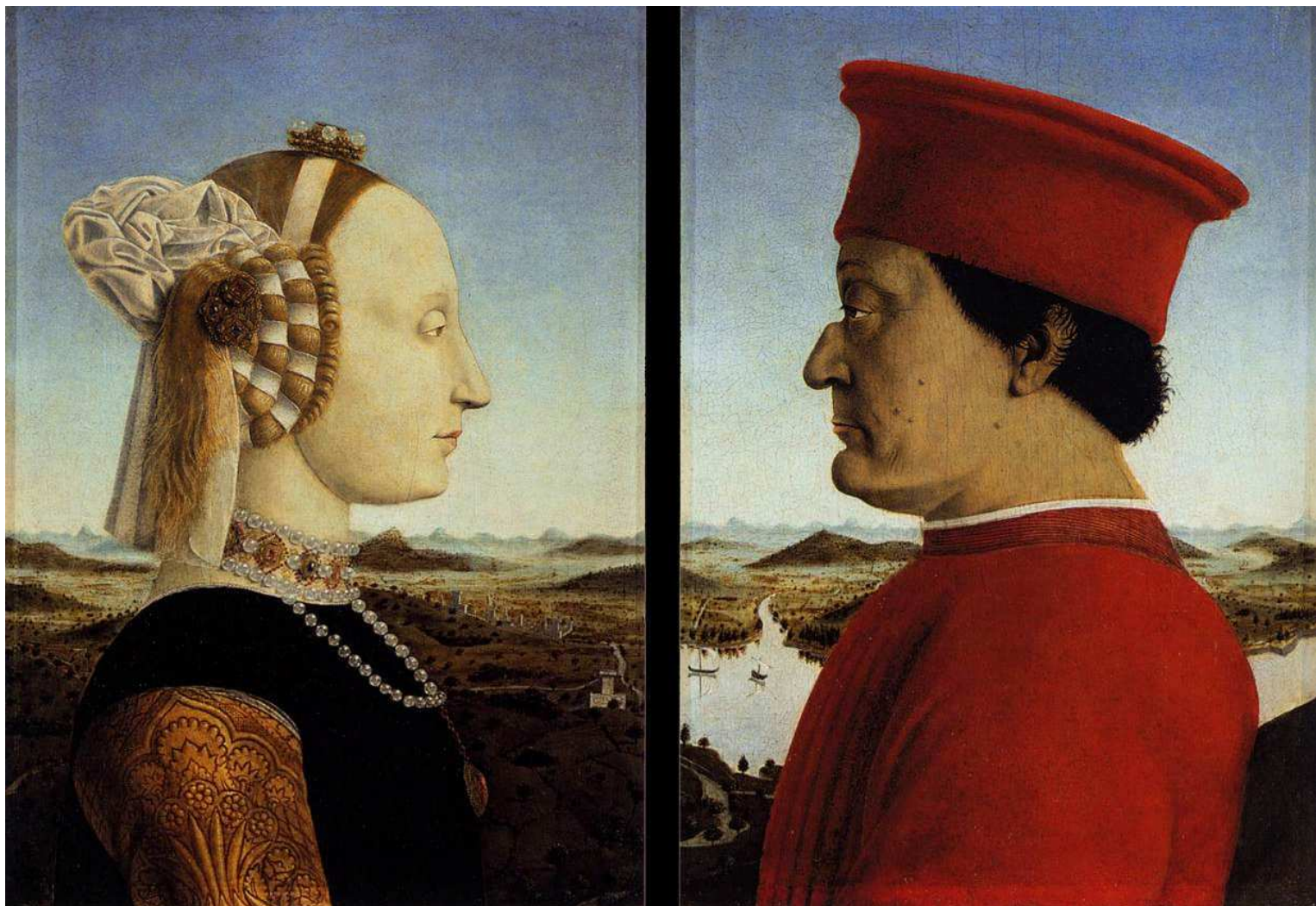


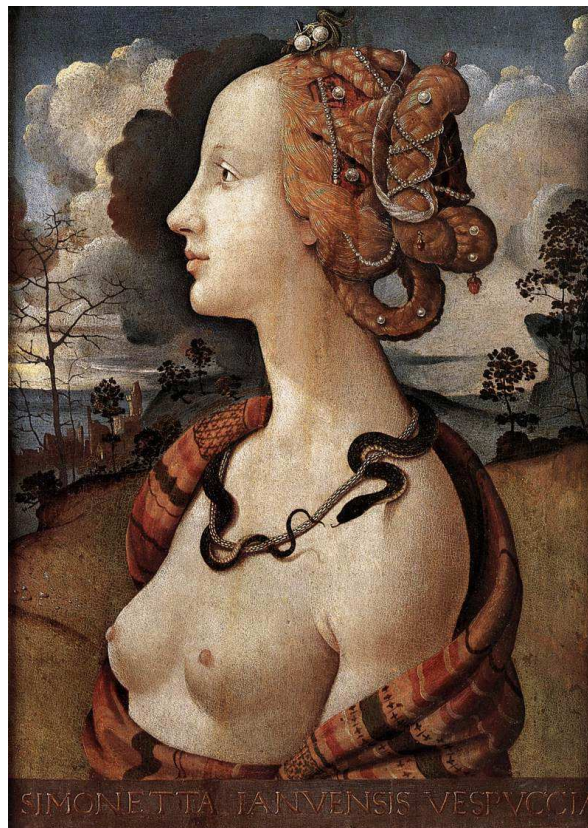
# INSTITUTION D'UN NOUVEL ORDRE POLITIQUE

*Le double portrait du duc et de la duchesse da Montefeltre de  
Piero della Francesca*



**Pierre Auriol**

Piero della Francesca, dans le double portrait du duc et de la duchesse da Montefeltre<sup>1</sup>, présente deux personnages se détachant fortement sur un arrière-fond paysagé mais à de tout autres fins que d'exposer la promesse d'un idéal de beauté par le truchement de l'apparence et les traits d'un visage comme, entre bien d'autres exemples, le célèbre *Portrait de Simonetta Vespucci* réalisé par Piero di Cosimo<sup>2</sup>.

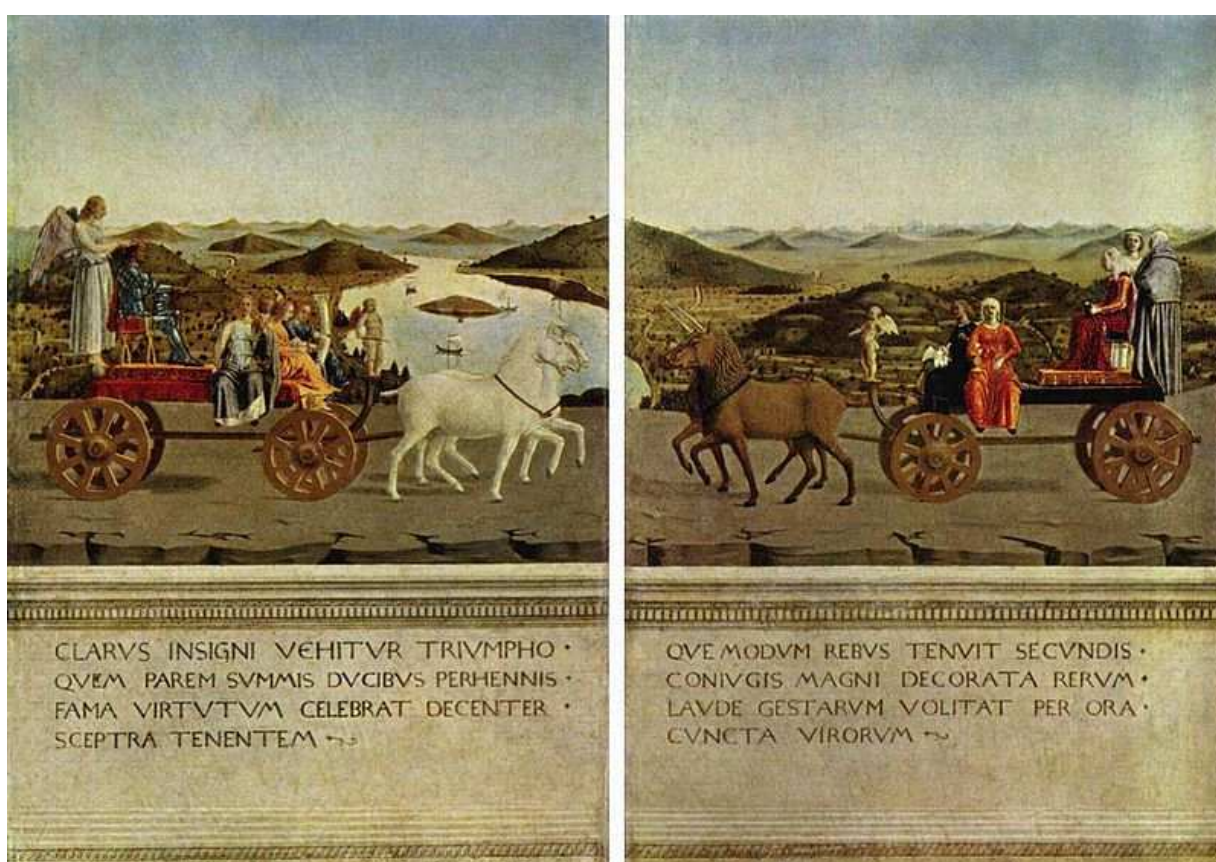


---

1 Piero della Francesca, *Portrait du Duc et de la Duchesse Da Montefeltre*, huile sur bois, chaque panneau 47 x 33, postérieur à 1472 (selon Venturi et Francastel), Musée des Offices, Florence.

2 Piero di Cosimo, *Portrait de Simonetta Vespucci*, détrempe sur bois, 57 x 42, vers 1480, Musée Condé, Chantilly.

Ce diptyque à double face offre, on le sait, au recto, sur deux volets distincts, les portraits de Frederico da Montefeltre et de son épouse Battista Sforza et, au verso, sous le titre *Le triomphe de la chasteté*, ceux du duc et la duchesse juchés sur des chars allégoriques — représentation que Pierre Francastel considère comme l'image du "char triomphal (qui) était devenu, depuis Pétrarque précise-t-il, un accessoire régulier des rites de la vie publique, à Florence en particulier<sup>3</sup>. "



Chacun des quatre panneaux qui composent cette œuvre montre le vaste panorama d'un paysage de terres parsemées de plaines cultivées et de collines arrondies s'étirant jusqu'à un horizon éloigné. Si l'organisation d'ensemble de cette œuvre correspond à la formule adoptée par Piero di

<sup>3</sup> Pierre Francastel, *La figure et le lieu*, éd. Gallimard, 1967, p. 51-52.

Cosimo ou de Pisanello dans certains de leurs portraits les plus fameux, il reste que dans chacun de ces quatre panneaux, pourtant de dimensions réduites, l'impression d'étendue, d'immensité atteint à des proportions inédites. Non que la peinture n'ait jamais offert, jusqu'à Piero della Francesca, une vue élargie du paysage<sup>4</sup>. Seulement le sentiment d'ouverture, l'effet d'agrandissement du champ perceptif qu'induisent les solutions picturales adoptées par le peintre — notamment l'absence d'un réel second plan entre les personnages et l'arrière-fond du paysage ainsi que la très savante disparité d'échelle entre ces deux ensembles de formes — paraissent avoir été jusqu'à lui sans exemple.

Ceci non sans raison. En effet, on ne peut que souligner ce qu'a d'impérieux, de définitif un visage représenté de profil dont l'orientation contredit à la perception frontale et échelonnée selon la profondeur que le spectateur a de l'espace du paysage. Jean Paris l'a clairement montré<sup>5</sup> : si les portraits composés de face ou de trois-quarts proposent au spectateur le regard et le visage du portraituré selon des modes déclinables de l'identité et de l'altérité — ceux du "je" et ceux du "tu" —, une composition dans laquelle le personnage est campé de profil induit la perte de toute réciprocité, perte lestée d'une forte ambivalence : "dans le profil [...] c'est tout entier qu'autrui m'est arraché et, paradoxalement, c'est tout entier que je le tiens à ma merci<sup>6</sup>."

Cette sorte de portrait coupe court à toute forme de présence, de coprésence. L'autre s'affiche, s'affirme dans son essentialité impérieuse,

---

4 Que l'on songe, parmi bien d'autres œuvres, aux paysages marins de Taddeo Gaddi dans sa fresque *La Légende de Job* (milieu du XIV<sup>e</sup>, Pise, Camposanto) ; aux paysages d'Ambrogio Lorenzetti, *Allégorie du Bon et du Mauvais Gouvernement*, 1337-1339, Sienne, Palais Communal ; à la *Thébaïde* de Gherardo Starnina, début du XV<sup>e</sup>, Musée des Offices, Florence.

5 Jean Paris, *L'Espace et le regard*, éd. du Seuil, 1965, pp. 91-120.

dans son retrait souverain. Alors que la tradition byzantine représentait de profil les êtres maléfiques ou inférieurs, ceux qui en somme échappaient à l'ordre usuel des causes et des effets, le quattrocento avait adopté, avec Pisanello notamment, ce mode de présentation du visage sous l'influence de l'intérêt nouveau accordé aux monnaies et aux médailles antiques. On comprend, dès lors, que cette formule ait été retenue pour mettre en scène un personnage détenteur du pouvoir afin d'en confirmer, voire d'en instituer, la légitime souveraineté<sup>7</sup>. Plutôt que de s'accommoder de l'explication bien anecdotique et assez ridicule selon laquelle Piero della Francesca aurait choisi de représenter de profil la duchesse et le duc selon cette disposition parce que Frederico da Montefeltre était borgne de l'œil droit, il faut comprendre, comme l'écrit Roberto Longhi, que la "tradition du portrait aulique et commémoratif s'accommodait difficilement d'un choix autre que celui, qu'on pourrait presque qualifier de numismatique, du "profil"<sup>8</sup>. "

Si, de fait, on prête quelque attention à la façon selon laquelle les deux panneaux représentant Battista Sforza et Frederico da Montefeltre sont composés, il apparaît que la relation entre les figures et le paysage n'est pas le fruit d'une construction en perspective qui assurerait une solution de continuité entre le premier plan, celui qu'occupent les figures, et l'arrière-plan paysagé. Plutôt que d'une position définie par et au sein d'un continuum spatial, il faudrait évoquer au contraire la superposition, l'apposition —à la façon d'une marque ou d'un *sceau*<sup>9</sup>— de chacun des deux personnages se

6 Jean Paris, *ibid.*, p. 114.

7 Sur ce point, voir le livre de Louis Marin, *Le Portrait du Roi*, éd. de Minuit, 1981. Voir aussi, dans *Portrait, Autoportrait*, éd. Osiris, 1987, les développements de J. L. Déotte et de E. van de Castele.

8 Roberto Longhi, *Piero della Francesca*, 1927, trad. Pierre Légèise-Costa, éd. Hazan, 1989, p. 147.

9 Henri Focillon, parlant de Pisanello, formule ce commentaire éclairant : "[...] Pisanello n'a pas seulement compris le sens du profil, véritable expression de l'unique, celle qui le sépare le mieux de l'univers, qui donne la plus grande poésie et la plus haute signification par la silhouette, cette signature authentique de notre corps et, en même temps, celle qui s'incruste avec le plus de force sur le fond des choses, qui y met *le sceau de notre individualité* [nous soulignons], qui l'y mêle et qui l'en détache." (H. Focillon, *Piero della Francesca*, 1935, rééd. coll. Agora, Presses-Pocket, 1991, p. 84).

détachant vigoureusement sur l'échappée en profondeur de la vaste étendue des collines qui dans l'un et l'autre portrait forme le signe visuel de l'agrandissement du paysage. À ce propos, il n'est guère concevable, comme le suggère Kenneth Clark, de considérer que cette construction résulterait de la difficulté qu'aurait rencontrée l'auteur de *La Flagellation*, du *Baptême du Christ* et du traité *De Prospectiva Pictandi* d'associer visuellement les figures et l'espace devant lequel elles prennent place. Dès lors, estime Kenneth Clark, placé dans l'incapacité de réaliser "la synthèse entre la vision scientifique [celle de Florence] et la vision réaliste [celle des Flamands]", Piero, contournant cet embarras, aurait tout bonnement "adopté le procédé traditionnel du premier plan surélevé " pour réussir à coordonner le paysage et le personnage sis au premier plan.

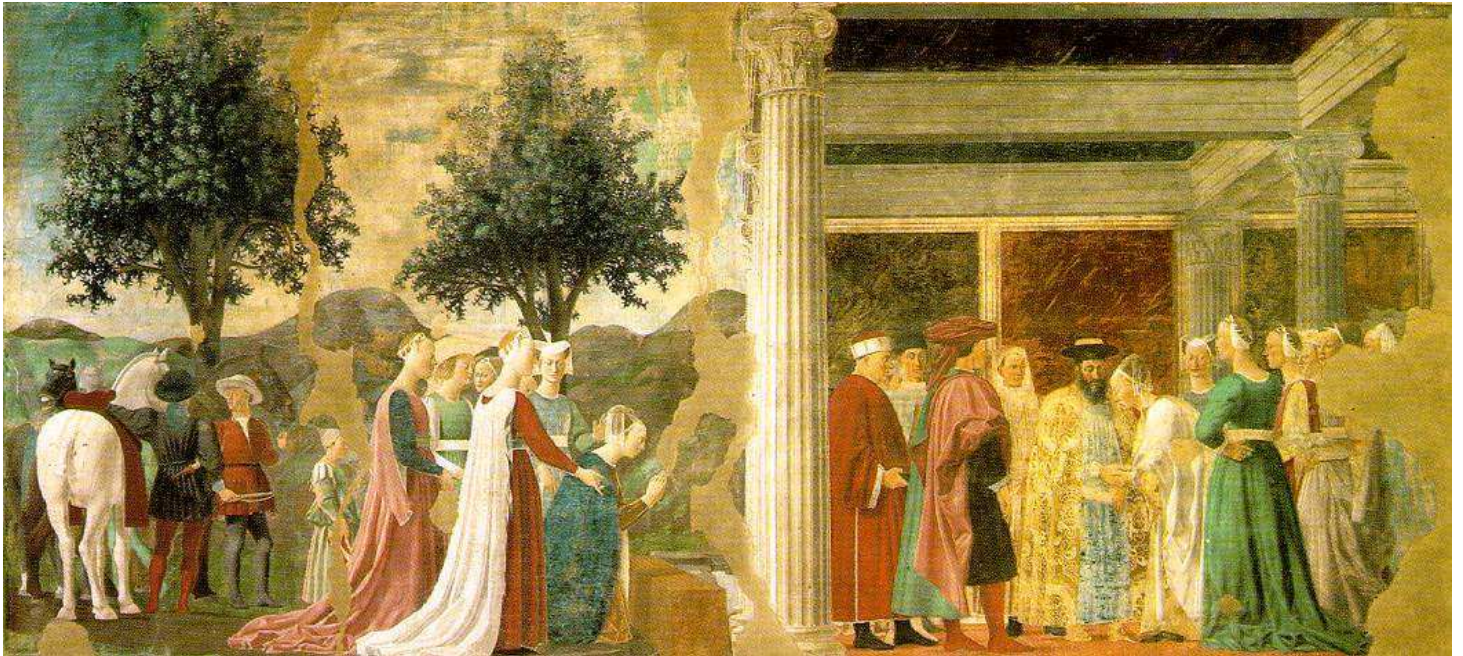
Un tel commentaire frôle le contresens. D'une bien plus grande justesse est la remarque de Pierre Francastel qualifiant le parti pris, placé au principe même de l'organisation visuelle de cette œuvre, de *montage* faisant délibérément recours "à la ségrégation des plans [...] sans notations des passages contrairement à ce qui se passe devant la nature [...], le paysage (paraissant) tomber [...] à angle droit contre le sol comme un rideau de fond<sup>10</sup>." Cette composition est en effet très fortement concertée : si Battista Sforza et Frederico da Montefeltre semblent, comme en surimpression, accolés au paysage, cependant la ligne de *circonscription*<sup>11</sup> qui délimite puissamment leurs formes ne les isole pas pour autant de l'étendue qu'ils surplombent. Henri Focillon l'a très clairement noté : le contour qui ceme la

---

10 Pierre Francastel, *Peinture et société*, éd. Gallimard, 1965, p. 88. Voir aussi cette remarque : "Cet art est essentiellement un « montage », qui prend son point d'appui concret dans l'utilisation d'un matériel d'objets sinon toujours théâtraux, du moins généralement associés à des rites sociaux traditionnels." (p. 88)

11 Leon Battista Alberti : "La circonscription n'est rien d'autre que la notation des contours et si elle se faisait au moyen d'une ligne très apparente, on ne verrait pas dans la peinture les bords des surfaces mais des sortes de fissures." *De Pictura*, 1435, trad. du latin par Jean-Louis Schefer, éd. Macula, 1992, p. 147.

figure pour lui donner identité n'est pas pour autant une "fissure" qui l'isolerait du reste des éléments figurés. "Aussi, écrit-il, au lieu de la fissure, du fossé, du vide, Piero borde-t-il ses figures d'un ourlet lumineux qui semble les éclairer en un jour frisant<sup>12</sup>." Plus loin Focillon, évoquant cette *ligne de circonscription* à propos de la fresque de Piero, *Visite de la Reine de Saba au Roi Salomon*, en parle comme d'un "cerne de plus grande luminosité qui accorde les figures tout en les isolant<sup>13</sup>."



Roberto Longhi énonce une remarque similaire en notant combien cette donnée de pure picturalité, reprise par Piero dans ce double portrait, est le fruit d'une heureuse rencontre associant "la finesse de délinéament presque botanique héritée des peintres de la tradition siennoise à la ligne gravée avec [...] énergie par les Florentins<sup>14</sup>."

12 Henri Focillon, *op. cit.*, p. 85.

13 Henri Focillon, *ibid.*, p. 85.

14 Roberto Longhi, *Piero della Francesca*, *op. cit.*, p. 147.

Cette disposition des personnages figurés au-devant d'un arrière-plan paysagé, qui doit en réalité beaucoup à la tradition iconographique du blason, souligne aussi combien ce double portrait s'inscrit dans la dimension de la commémoration et de l'affirmation de la puissance politique. Pierre Francastel avance que cette œuvre aurait été réalisée après la mort, en 1472, de Battista Sforza et que, selon Adolfo Venturi, "la figure de la duchesse (reproduirait) un masque de cire, une image mortuaire<sup>15</sup>". Cette hypothèse est, comme il le rappelle, renforcée par la présence de l'inscription disposée comme un socle à la base des deux panneaux représentant face à face les époux Montefeltre, chacun assis sur un char triomphal : celle rendant hommage à la duchesse est rédigée au passé alors que celle qui célèbre le duc l'est au présent.

Commémoration donc : de celle à qui, l'épousant, Frederico, *condottiere* parvenu, devait puissance et fortune. Célébration, aussi, de la souveraineté politique conquise par Frederico qui sut, comme l'indiquait Jacob Burckhardt, conférer à Urbino, à sa cour aussi bien qu'à ses terres, la dimension d'un état moderne<sup>16</sup>. Un trait particulier de cette œuvre, relevé par Francastel, accreditte cette lecture. Le char figuré sur chacun des deux panneaux disposés au verso de ce double portrait n'est pas un simple objet d'apparat, à l'instar de ceux dont on faisait usage à l'époque lors des fêtes et des rituels sociaux. Il s'agit d'un *carroccio*, soit cette "machine de guerre que les armées traînent avec elles au combat, qui sert de ralliement aux troupes et en quelque sorte de drapeau, machine dont la prise signifiait la défaite d'un parti ou qui, au contraire, pénétrant dans la ville conquise, exprimait la

---

15 Pierre Francastel, *La figure et le lieu, op. cit.*, p. 49-50.

16 Jacob Burckhardt, *Civilisation de la Renaissance en Italie*, 1860, trad. Henri Schmidt, revue et corrigée par Robert Klein, 1958, rééd. Biblio-Essais, 1986, T. I, p. 70 et 71.



souveraineté<sup>17</sup>. " La présence de ce *carroccio* au revers de ce double portrait apporte donc la confirmation que cette œuvre est beaucoup plus qu'une marque d'hommage adressé à deux figures incarnant la puissance : elle expose la prise de possession d'une terre comme acte inaugural d'un projet politique.

Et, en effet, cette disposition, dans l'espace de représentation comme au sein de l'espace représenté, des profils du duc et de la duchesse forme l'estampille, le sceau qui viennent attester, souligner l'acte de possession d'un territoire dont les limites, repoussées à l'infini, sont celles-là mêmes que dessine en un discret *sfumato* et posée à la rencontre du ciel et de la terre, la mince ligne irrégulière de l'horizon baigné par la lumière des lointains. Or, si l'espace qui s'étend au-delà de la silhouette de Battista Sforza est celui de la propriété foncière, de la possession seigneuriale comme l'indique la curieuse *mosaïque*<sup>18</sup> dessinée par la succession des champs losangés et bordés par une épaisse muraille, archétype de l'architecture féodale, à l'inverse le paysage représenté dans le panneau figurant le duc est celui, largement ouvert, que modèlent l'échange et le commerce. Il n'est plus place forte, affirmation de la prise de possession d'un sol par l'édification d'un mur venant circonscrire l'étendue d'un domaine comme, par exemple, le fort médiéval représenté dans la fresque de Simone Martini mettant en scène le *Guidoriccio da Fogliano*<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Pierre Francastel, *La figure et le lieu*, op. cit., p. 52.

<sup>18</sup> Cette forme est, chez Piero della Francesca, indissociablement une donnée figurative et un argument plastique qui permet, sur un plan bidimensionnel, de projeter un modèle idéal de l'étendue. En ce moment où la construction de l'espace repose sur une conception "lyrique" de la perspective, comme le dit Focillon, "il ne s'agit pas de donner l'illusion du creux, de trouver le mur, mais d'une manière concertée et mesurable, de répartir et de *mosaïquer* (nous soulignons) toute apparence possible sur une surface, selon des règles et des lois internes qui sont celles de l'oeuvre d'art et auxquelles la nature n'obéit jamais : incruster une ville lointaine entre les jambes des chevaux, faire participer la vie de l'univers à la vie de la peinture." (Henri Focillon, *Piero della Francesca*, op. cit., p. 70).

<sup>19</sup> Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano*, fresque, 1328, Sienne, Palais Public.



À l'évidence, avec Frederico da Montefeltre, le territoire devient un bien qu'il convient de faire fructifier: la large échancre du fleuve, les rives aménagées en quai, les routes qui conduisent aux berges et les deux navires disposés au point de rencontre de la rivière et de son affluent signalent qu'avec le duc la terre des Montefeltre est entrée dans un autre âge. Celui de la mise en circulation des biens à la seule fin de créer de la richesse, celle qui permet de conférer au duché l'allure d'un état moderne ouvert aux échanges et aux influences de toutes sortes comme en témoignaient hautement l'opulence et le raffinement qui régnaient à la cour d'Urbino qui, outre Piero, accueillit Paolo Uccello, Melozzo da Forlì, l'architecte Leon Battista Alberti, le mathématicien Luca Pacioli et les poètes et écrivains Pietro Bembo et Baldassare Castiglione. Mais cette vivacité, cette effervescence intellectuelle que connaissait le duché d'Urbino ne prenaient toute leur signification que parce que conjuguées étroitement à une transformation politique de grande ampleur. Hubert Damisch, suivant sur ce point comme il l'indique la leçon de Fabio Cusin, écrit qu'avec "Frederico, la dynastie passera au service de l'Eglise et rompra avec le modèle gibelin de la tyrannie pour se rallier par

force, autant que par raison, à l'idée d'un pouvoir d'Etat fondé sur la *virtù*, et d'abord sur la prudence<sup>20</sup>.

À cet égard, il faut suivre Chaké Matossian lorsqu'il propose de voir dans les figures conjuguées de Battista Sforza et de Frederico da Montefeltre l'expression respectivement du "beau" et du "sublime"<sup>21</sup>. Recourir à ces deux catégories essentielles de la *Critique de la Faculté de Juger*, est en effet singulièrement éclairant. Ornée d'attributs dénotant sans ostentation aucune tout à la fois l'opulence et la beauté, telles les perles du collier dont la transparence semble se fondre tout naturellement dans l'aspect diaphane et fragile de la peau du visage, la duchesse semble, dans une sorte de grâce impassible, appartenir de façon consubstantielle au paysage devant lequel elle se tient. Le souligne, par exemple, l'équivalence formelle et chromatique affirmée entre le vêtement, orné de riches brocarts, qui couvre son épaule et la découpe des champs et des bosquets s'échelonnant jusqu'au plus profond du paysage. À l'inverse, le profil du duc, nez cassé, épiderme verruqueux, parties du visage très fortement décrites et soulignées, affirme le caractère irréfragable d'une stature<sup>22</sup> se détachant, par la vigueur du rouge intense de la toge et du bonnet, sur la netteté sans ombre du paysage. *Sublime*, en effet,

---

20 Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, éd. Flammarion, 1987, p. 173.

21 Chaké Matossian, *L'œil obturé ou la verrue dans le portrait*, pp. 51-52, in *La part de l'œil* n° 4, *Les procès métonymiques de l'image*, 1988.

22 Voir l'extraordinaire commentaire proposé par Roberto Longhi, *Piero della Francesca*, *op. cit.*, p. 149 : "Les verrues du duc de Frederigo deviennent des perles dans la lumière, tout comme les papilles agrandies des collines les plus lointaines ; et c'est en somme par le moyen de ces *minima*, que la bulle diaphane de Battista et le donjon de Frederigo se relie pour ainsi dire, par la voie des airs, aux châteaux et aux petites routes de leurs domaines, que le pendentif de la duchesse repose non pas sur sa gorge, mais sur le pré qui s'étend au-dessous et que le justaucorps du duc se décalque sur ses domaines comme l'ombre d'un coteau familial."

Cette remarque, aussi, de Focillon : "Chez Piero ? L'impassibilité, l'immobilité éternelle de solides humains, des masques à peine animés par quelques ombres de passion, pétrifiant les mouvements musculaires et posés sur les visages. Durs comme la pierre et vieillissant comme elle, ils font penser à Jean Fouquet, héritier des sculpteurs des cathédrales." (Focillon, *Piero della Francesca*, *op. cit.*, p. 98).

le portrait du duc manifeste "une grandeur qui n'est comparable qu'à elle-même<sup>23</sup>".

Si, en effet, la grâce de Battista, si cette grâce dont elle est nimbée apparaît comme l'expression d'une essence inviolable puisque enclose dans l'antériorité définitive de la mort, de façon bien différente, le visage du duc, enserré comme un coin dans ce paysage de collines et auquel le dessin et la matière de la peau le font ressembler, plis et irrégularités de l'épiderme renvoyant aux reliefs et accidents des sols, montre qu'entre cette terre qui lui a donné son nom et lui-même s'établit une identité de destin. Institution du politique, mais politique de l'abnégation et du projet et qui, par là-même, rompant avec le modèle ancien qu'incarne Battista Sforza, est tout autre chose que l'expression de la volonté de seulement pérenniser une possession.

C'est là, bien au contraire, le signe indubitable, comme l'a clairement montré Hannah Arendt, de cette caractéristique essentielle de la nouvelle représentation de la puissance politique dans les "États-cités" de l'Italie d'alors : la *virtù*, considérée comme déterminante pour qui prétendait à l'exercice du pouvoir et dont l'excellence, soulignait-elle, ne pouvait, en ce moment de l'histoire de la Renaissance italienne, s'expliquer "ni par l'origine ni par la naissance<sup>24</sup>".

---

<sup>23</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger, Analytique du sublime*, § 25, éd. sous la direction de Ferdinand Alquié, trad. Alexandre J. L. Delamarre, Jean-René Ladmiral, Marc B. de Launay, Jean-Marie Vaysse, Luc Ferry et Heinz Wismann, éd. Gallimard, 1985, coll. Folio-Essais, p. 189.

<sup>24</sup> Hannah Arendt, *Essai sur la Révolution*, 1963, trad. M. Chrestien, éd. Gallimard, 1967 : "Ainsi donc, si le peuple pouvait parfois décider qui ne devait pas régner, il n'était certainement pas appelé à décider qui devait le faire. Il était encore moins question pour lui d'être son propre maître ou de nommer des personnes de son rang pour assumer les tâches politiques. Si la chose se produisait réellement, quand des hommes du Peuple montaient des basses classes pour accéder aux splendeurs de la chose publique, comme dans le cas des *condottieri* des États-cités de l'Italie, leur accès aux affaires publiques et au pouvoir était dû à des qualités par lesquelles précisément, ils se distinguaient du peuple, par une *virtù* d'autant plus prisée qu'elle ne s'expliquait ni par l'origine ni par la naissance." (pp. 54-55).

Quelques décennies plus tard, Baltassare Castiglione, familier de la cour d'Urbino, dressera dans *Le livre du courtisan*<sup>25</sup>, la figure idéale de l'homme de bien qui, dans un subtil équilibre entre l'*être* et le *paraître*, s'efforce de "fuir, autant qu'il est possible, comme un écueil très acéré et très dangereux, l'affectation, et, pour employer peut-être un mot nouveau, faire preuve en toute chose d'une certaine *sprezzatura*, qui cache l'art et qui montre que ce que l'on a fait et dit "est venu sans peine et presque sans y penser"<sup>26</sup>. Cependant, ce "mot nouveau", la *sprezzatura*, ne se réduit aucunement à signifier l'art de la dissimulation et de la ruse. C'est avant tout la manifestation de la nonchalance, de la désinvolture, du détachement souverain et, pour tout dire, de l'élégance morale de qui veut vivre pleinement l'esprit de son temps, attitude traduisant, pour reprendre les termes employés par Juan Carlo d'Amico et Paolo Grossi, "un nouveau rapport entre l'intellectuel et le pouvoir politique"<sup>27</sup>.

Loin de se réduire à la représentation de deux personnages d'importance, ce diptyque procède donc à la commémoration d'une origine, celle de la terre des Montefeltre. Mais cette célébration de l'origine n'acquiert de réelle signification qu'à être reprise au sein d'un acte de fondation, celui qu'orchestre la mise en scène de ce double portrait s'inscrivant dans les conceptions qui présidèrent à la constitution d'un ordre politique s'appuyant sur un corps doctrinal nouveau et qu'exposera bientôt Machiavel.

---

<sup>25</sup> Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan*, 1528, trad. et présentation Alain Pons, éd. Flammarion, 1991

<sup>26</sup> Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan*, *ibid.*, I, XXVI, p. 54.

<sup>27</sup> *De la politesse à la politique-Recherches sur les langages du Livre du Courtisan*, sous la direction de Paolo Grossi et Juan Carlos d'Amico, Presses universitaires de Caen, 2001 : "Castiglione refuse de réduire son modèle à la mondanité et introduit une discussion sur l'*institutio principis* qui implique un élargissement des compétences du courtisan aux contenus de la science politique. Un passage de la «poltesse» à la «politique» dans lequel tout le travail accompli par le courtisan pour acquérir la grâce mondaine semble inutile et délétère s'il n'est pas accompagné d'un objectif beaucoup plus ambitieux : faire le bonheur du peuple par le biais de la vérité et de la vertu." (Prière d'insérer).

Que le nom d'une terre, celle représentée de part et d'autre de l'enclave formée par la silhouette massive de Frederico, puisse être ainsi, par un jeu subtil de correspondances plastiques, transporté sur un visage, est justifié par le fait que l'épaisseur d'un nom, dont la figuration de l'équivalent sensible se tient de façon souveraine à l'extrême avancée de l'ensemble du visible, est pleinement adhérent à un sol sur lequel, en retour, ce même nom imprime un ordre digne d'être exposé puisque, comme on en a la claire conviction, fondé en droit et non plus seulement en fait —quand bien même la violence des armes peut encore se faire entendre.

Aussi ce double portrait ne s'inscrit-il pas à l'intérieur du souci exclusif de la ressemblance. Cet exemple, parmi les tout premiers portraits royaux ou princiers, montre qu'il excède ou ignore d'une certaine façon cette question. Hegel, après avoir noté qu'il est "des portraits [...] ressemblants jusqu'à la nausée<sup>28</sup>", voulait en un paradoxe malicieux qu'un portrait réussi soit "plus ressemblant à l'individu qu'il représente que l'original lui-même<sup>29</sup>". Commentant cette remarque, Jean-Marie Pontévia estime que le peintre de portrait élabore une œuvre qui, moins qu'à son modèle, tend finalement à "ressembler à la ressemblance<sup>30</sup>".

L'attesterait notre expérience de spectateur où, confrontés à ces nombreux portraits échelonnés sur les cimaises des musées, nous sommes pourtant convaincus qu'ils ressemblent, et parfois absolument, aux "originaux" dont cependant nous ne savons effectivement rien. Pour construire l'impression d'identité entre la copie et son modèle, certaines œuvres procèdent à la mise en abîme du principe même de la ressemblance

---

<sup>28</sup> Hegel, *Esthétique*, 1835, trad. S. Jankélévitch, 1979, rééd. Champs-Flammarion, 1984, T. I, p. 35.

<sup>29</sup> Hegel, *ibid.*, T. III, p. 292.

en mettant par exemple en scène, dans un même espace de figuration, le visage du portraituré et son apparence réfléchi par un miroir, l'identité étant ainsi confirmée par le redoublement provoqué par la césure qui vient s'immiscer, pour mieux la confirmer, au cœur de l'unicité. La dissemblance construit donc la ressemblance, c'est-à-dire en réalité ce qui ne ressemble qu'à soi, c'est-à-dire à l'inimitable même. Ainsi le duc ne se ressemble-t-il si fortement que parce qu'il est l'autre de la duchesse qui elle-même affirme son identité d'être placée en vis-à-vis du profil du duc. C'est donc l'image qui construit le modèle auquel elle se réfère pourtant comme à l'original supposé lui donner raison et une telle disposition en face à face a pour effet premier de rapatrier vers son irréductible identité un visage placé sous la menace d'être hanté par d'autres visages. Cette profonde ambiguïté du portrait, Jean-Marie Pontévia la souligne en notant le lien qu'établit la langue entre la *figure* et la *feinte*, en rappelant que "*figure* dérive de *figura*, qui est un mot de la famille de *ingere*, *feindre* " pour conclure que "la figure a [...] un rapport à la fiction [et] que peut-être le visage ne s'est-il donné ce synonyme qu'en raison de son pouvoir de feindre [...] ou de figurer quelque chose<sup>31</sup>".

Excédant une définition du portrait qui tout entier tendrait à faire coïncider l'original de chair et sa réplique peinte, ce double portrait du duc et de la duchesse da Montefeltre institue en fait la figure du Prince, l'éclat princier devrait-on dire, comme la représentation de l'unité dans laquelle doivent se reconnaître la multiplicité des sujets, ceux de la Cité. Quelques décennies plus tard, le régime des "États-cités" allait à son tour donner

---

30 Jean-Marie Pontévia, *Écrits sur l'art et pensées détachées*, T. III, *Ogni dipintore dipinge sè*, éd. William Blake & Co, 1986, p. 11 et sq.

31 Jean-Marie Pontévia, *Écrits sur l'art et pensées détachées*, *Ogni dipintore dipinge sè*, op. cit., p. 11.

naissance à un nouvel ordre politique. Mais ce dernier était à ce point nouveau qu'il fut nécessaire à Machiavel, ainsi que le souligne Hannah Arendt, d'inventer un nom pour le nommer : "le nouveau mot introduit par Machiavel dans la théorie politique, mais qui entrait dans l'usage avant lui déjà, fut le mot 'Etat', *lo stato*. Malgré ses appels perpétuels aux gloires de Rome, ses emprunts continuels à l'histoire romaine, il sentait probablement qu'une Italie unie formerait un corps politique si différent de l'ancien, c'est-à-dire de l'Etat-cité du XV<sup>ème</sup> siècle, qu'il justifiait bien un nouveau nom<sup>32</sup>".

En définitive, le portrait du Prince représente ce qui ne peut se représenter que de façon latérale, indirecte. Jean-Louis Déotte indique que lors de l'époque des Républiques italiennes médiévales et la première Renaissance, il importait "que le (nouveau) monde commun <la Cité comme valeur> ait pris figure à travers les représentations déterminées de l'un : soit du Prince (ou de la Cité) en tant que valeur en lieu et place de l'infigurable, c'est-à-dire la Cité elle-même dans sa division d'avec soi-même [...]"<sup>33</sup>.

Ce caractère fondateur, instituant est signifié, ainsi qu'on l'a vu, par l'organisation même de ce portrait du duc et de la duchesse da Montefeltre. Entre les figures et ce que nous appelons un "paysage" s'établit une relation qui n'est ni d'équivalence, l'un ne valant pas pour l'autre, ni adjectivale, le paysage ne permettant pas, à dire vrai, de qualifier les personnes du duc et de la duchesse érigées au-devant. La pensée de Piero della Francesca est autre, plus forte, plus tranchée. Chez lui, l'agencement des formes n'obéit pas à la volonté d'organiser la liaison des objets et de leur masse par le moyen d'une syntaxe élaborée en dehors du cadre de la peinture. Aucun élément de

---

<sup>32</sup> Hannah Arendt, *Essai sur la révolution*, op. cit., p. 53.

<sup>33</sup> Jean-Louis Déotte, *L'Institution picturale du politique*, in *Portrait, autoportrait*, collectif, éd. Osiris, 1984, p. 19.



coordination n'est pas non plus procuré par la référence à un récit par exemple. L'intéresse seul le nom propre en son équivalence visuelle, dans l'affirmation d'une présence obtenue comme par surcroît, comme par excès des schèmes de représentation les plus communément admis. Bien des œuvres de Piero della Francesca ont en effet un substrat narratif, exemplairement le monumental déploiement des fresques de San Francesco à Arezzo qui fait explicitement référence à *La légende dorée* de Jacques de Voragine, et ce double portrait ne bannit pas tout effet de récit.



Cependant, se tenant au plus près du nom, de l'exigence du nom dans son pouvoir d'unité et dans sa capacité de provoquer la reconnaissance de tous, et donc à même de délivrer l'identité de chacun, il mêle une organisation en perspective — celle du paysage — et une organisation intentionnellement anti-perspective — celle du personnage — et fait ainsi se confronter deux modes temporels impossibles : celui progressif, toujours dans l'accomplissement, de la durée et que restitue le mouvement de notre œil allant du plus proche au plus lointain et du plus lointain au plus proche et

---

celui, figé, suspendu d'un temps ramassé sur lui-même : un présent à jamais présent puisque posé comme fondateur, originaire, et qu'incarne la figure du duc.

Le paysage, la terre, l'ouverture de l'espace ne sont donc pas une fatalité, ne consistent pas en ce poids de matière, en cette solidité granuleuse et hostile qui empêcheraient l'accomplissement de la volonté. Bien au contraire c'est ce sol, offert à l'entreprise humaine, qui ouvre le champ d'exercice de la volonté.



C'est là l'une des grandes leçons de Piero della Francesca. Si *Le Baptême du Christ*<sup>34</sup>, peinture par laquelle Roberto Longhi disait être soulevé jusqu'à "la

---

<sup>34</sup> Piero della Francesca, *Le Baptême du Christ*, après 1455 (selon Focillon), National Gallery, Londres.

sphère du paradis chromatique” et éprouver combien “la netteté de vision déployée par cette œuvre fait que la nature devient l’alliée de l’homme, où chaque objet terrestre, depuis le gravier du fleuve jusqu’à la tête du Christ, est à sa place non plus dans une subordination hiérarchique et finalement théocratique mais dans un calme suprêmement spectaculaire [...]”<sup>35</sup>, si donc cette œuvre manifeste l’étendue sensible comme le siège même de la parole évangélique, le site même de son incarnation et de son expansion, ce double portrait énonce, dans l’ordre politique, une leçon de même portée, de même ampleur : le monde ne représente en aucun cas un obstacle puisqu’il est le lieu par excellence de l’accomplissement, le sens premier et la visée dernière de l’exercice du pouvoir du prince.

Ce double portrait, point n’est besoin de le souligner, n’a rien de “réaliste”. Affirmation, par l’entremise de sa réplique visible, d’un nom et de la puissance qui lui est attachée, cette œuvre manifeste combien, exposant les mutations qui affectèrent l’organisation du pouvoir dans l’Italie du quattrocento, elle répond à certaines des modalités qui caractériseront à l’âge classique, ainsi que Louis Marin l’a si minutieusement et si magnifiquement exposé, la représentation de la puissance politique par le truchement du portrait royal. En cette période charnière lors de laquelle est consommé le mode féodal de domination reposant sur la possession et la violence coercitive, il s’agit de donner un visage aux formes nouvelles de souveraineté en élaborant une représentation qui justifie l’exercice du pouvoir tout en s’attachant à obtenir l’adhésion sans ombre de chacun.

Dans *Le portrait du roi*<sup>36</sup>, Louis Marin, expose par quels mécanismes la *force* attachée au pouvoir est transformée en l’affirmation d’une *puissance*

---

<sup>35</sup> Roberto Longhi, *Piero della Francesca*, op. cit., p. 34.

<sup>36</sup> Louis Marin, *Le portrait du roi*, éd. de Minuit, 1981.

dont l'efficacité se manifeste prioritairement sur le plan symbolique. Tout d'abord par des figurations propres à susciter admiration et respect par la mise en scène extrêmement réglée de la figure du Prince dans l'espace pictural comme le montrent singulièrement les formules adoptées par Piero dans ce double portrait, qui toutes concourent à dresser l'image d'un être d'exception. Ensuite, en campant l'image d'un être souverain soulignant, crainte et admiration mêlées, combien, en son origine, le pouvoir repose sur une violence première que le prince a su, par vertu, conjurer. La puissance de l'image, dans sa dimension instituante et fondatrice, s'explique en ceci qu'elle associe "la négation et la conservation de l'absolu de la force : négation puisque la force ne s'exerce ni ne se manifeste, puisqu'elle est en paix dans les signes qui la signifient et la désignent ; conservation, puisque la force par et dans la représentation se donnera comme justice, c'est-à-dire comme loi obligatoirement contraignante sous peine de mort<sup>37</sup>. "

Le pouvoir n'est donc pas dissociable des différents traits symboliques qui emblématisent la domination. Effigies, médailles, récits et enfin portraits remplissent la fonction que Louis Marin, se situant dans les perspectives ouvertes par Ernst Kantorowicz<sup>38</sup>, caractérise comme autant d'éléments d'une puissance symbolique qui signifient l'omniprésence du corps physique et historique d'un roi pourtant dérobé et absent aux regards de ses sujets et qui, dans le même temps, permettent d'affirmer sa présence souveraine dans sa coïncidence avec la fiction d'un corps juridique et politique homogène,

---

<sup>37</sup> Louis Marin, *Le portrait du roi*, *ibid.*, p. 12. Voir aussi cette remarque : "Le dispositif représentatif opère la transformation de la force en puissance, de la force en pouvoir, et cela deux fois, d'une part en modalisant la force en puissance et d'autre part en valorisant la puissance en état légitime et obligatoire, en la justifiant." (*ibid.*, p. 11).

<sup>38</sup> Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du Roi* (1957), trad. de l'anglais par Jean-Philippe et Nicole Genet et Albert Kohn. Postface d'Alain Boureau, éd. Gallimard, collection Quarto, 2000.

celui du royaume dont la visibilité sans faille est exprimée dans ce double portrait par une vue paysagère unifiée.

**Pierre Auriol**