

La gestuelle dans le portrait peint de la Renaissance italienne

Catherine Vermorel

LARHRA, UMR 5190

<http://larhra.ish-lyon.cnrs.fr/membre/347>

À en juger par l'encre qu'a fait couler le sourire de la Joconde ou par la perplexité admirative de l'historien Malvasia devant les tableaux de Bartolomeo Passarotti, la gestuelle choisie par les peintres de la Renaissance pour les portraits intrigue parfois plus qu'elle ne parle¹. Discrète, dans les portraits italiens de la première moitié du XV^e siècle, elle n'en est pas moins déjà extrêmement codifiée, répondant à des objectifs multiples de représentation de l'être humain – apparemment – isolé. Son développement jusqu'à la fin du XVI^e siècle a pour point de départ un corps parfaitement maîtrisé, parfois contraint : le sourire frappe par son absence, la position assise paraît réservée à certains sujets ou circonstances, le vêtement, de plus en plus près du corps, en conditionne le maintien, l'apparence et les mouvements. Même la nonchalance affichée par les modèles masculins du XVI^e siècle était une mise en scène calculée.

Sans aucun doute, l'originalité de cette thèse est liée à la double formation de son auteur, à la fois médecin et historienne de l'art. Jusqu'à la Renaissance, au moins, les médecins ont eu avec les artistes de nombreux questionnements communs sur le corps humain, bien qu'ils n'aient pas eu les mêmes objectifs pratiques. D'autre part, comprendre l'aspect du corps, de son anatomie à son fonctionnement, d'après une description écrite ou orale est un exercice courant pour les médecins encore aujourd'hui. Ces travaux ont été nourris par les séminaires mensuels du R.A.R.E., (Rhétorique de l'Antiquité à la Révolution) depuis 2008². La thèse a également largement bénéficié de l'enseignement sur l'Histoire de l'art du Textile et du Tapis, organisé en 2005 par Jacqueline Delclos, à Clermont Ferrand. Enfin, elle a été conditionnée par une pratique régulière et ancienne de la danse classique.

L'idée initiale – celle du médecin – que l'on pouvait difficilement étudier le geste d'un membre de façon isolée du reste du corps, a trouvé un ferme appui chez Quintilien, qui place la tête et le regard au centre de son propos sur l'*actio*³. C'est donc l'étude de l'ensemble des mouvements du corps, des pieds à la tête, comprenant la mimique, le regard et la posture, qui a été menée. En l'absence de précédents, le « catalogue de gestes » a détaillé le corps en rassemblant des parties qui peuvent difficilement se mobiliser séparément : la tête, le buste, les membres supérieurs, de l'épaule à la main,

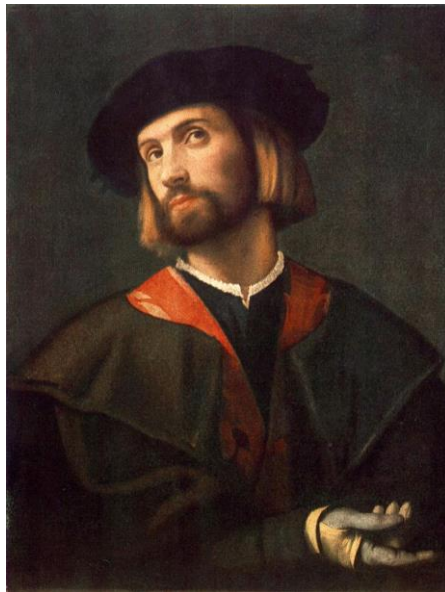
¹ « Monsieur le Marquis et Sénateur Lignani, a de magnifiques [portraits] de ses aïeux [peints par Bartolomeo Passarotti] [...], arborant des attitudes courageuses et bizarres » (traduction de Letizia Ricci), Carlo Cesare MALVASIA, *Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi, con aggiunte, correzioni e note inedite dell'autore, di Giampietro Zanotti e di altri scrittori*, Bologne, Arnaldo Forni Editore, 2004, (1678), p. 242-243.

² Rattachée à l'UFR de Lettres de l'université Stendhal de Grenoble 3 jusqu'en 2015, cette équipe de recherche dirigée par Francis Goyet, regroupe des enseignants chercheurs spécialistes de littérature française du XVI^e au XVIII^e siècle

³ QUINTILIEN, *Institution oratoire*, XI.

qui semblent conçus séparément, les deux membres inférieurs, de la hanche au pied, traités comme une unité gestuelle.

Moretto DA BRESCIA, *Portrait d'un homme*



Budapest, Szépművészeti múzeum, vers 1520, huile sur toile, 73 x 56 cm
[Public domain], via Wikimedia Commons

Ce travail s'est appuyé sur une méthode couramment utilisée en médecine, en anthropologie ou en sociologie. Constitué sous la forme d'une base de données et exploité à l'aide du logiciel *FileMaker*, le corpus comprend 996 portraits de 162 peintres différents. Tout à fait nouveau dans cette discipline, ce type d'exploitation a permis l'analyse de nombreuses caractéristiques conditionnant la présentation du modèle et de replacer la gestuelle dans son contexte. Il a précisé le moment de l'apparition des membres, ainsi que celui de chaque geste, en détaillant l'auteur et ses évolutions. Il a permis de préciser également les tendances privilégiées, dans ce domaine, par les peintres et par leurs commanditaires et leurs variations dans le temps.

Les tentatives de classification de gestes en fonction de la signification se heurtant, dans toutes les disciplines, à la polysémie de nombre d'entre eux, la présentation a eu à cœur de rester attachée à leur forme, dressant de grandes catégories : les gestes en rapport avec le vêtement, ceux liés aux techniques du corps que sont la danse, l'équitation et la pratique des armes, les gestes tirés de l'*actio*, les gestes de parents...

Très précoce, l'idée du geste est présente dès 1440 chez Filippo Lippi, dans un portrait féminin, à partir de 1450 chez Andrea del Castagno pour une effigie masculine et, en 1470, chez Antonello da Messina, pour les mimiques. Mais la norme est alors le portrait peint en buste, et d'autres freins à l'expressivité et à la mobilité, imposés dès 1430 par les commanditaires, perdureront jusqu'à la fin du XVI^e siècle. Ils sont, sans aucun doute, à mettre sur le compte de l'origine funéraire de ce genre : l'absence a laissé sa trace dans cet impossible échange, mimique comme gestuel. D'autre part, autour du corps du Prince, grâce à l'immobilité de ses membres et de ses traits, une distance s'instaure que le portrait doit mettre en évidence. En dépit de tentatives dissidentes, comme celles d'Antonello da Messina, de Léonard de Vinci, ou, plus tard, de Bartolomeo Passerotti, c'est le modèle princier qui va s'imposer durablement.

Le portrait révèle aussi la richesse du modèle par celle – fabuleuse – du vêtement avec lequel nombre de gestes sont en relation : le modèle se tourne pour montrer sa manche la plus ornée, a soin de découvrir les motifs héraldiques ou les *imprese* brodées, empoigne son *cappuccio* ou un pan du vêtement qui précise son statut, attire l'attention sur un insigne de fonction, ou encore sur un bijou⁴.

Le geste qui consiste à ôter son chapeau pour saluer quelqu'un est très présent dans ce corpus. Il est l'objet de conseils précis dans les manuels de savoir-vivre ou éducatifs, comme celui d'Erasme et celui du maître à danser Fabrizio Caroso da Sermoneta⁵. C'est d'ailleurs le premier geste représenté dans un portrait masculin, mais personne ne semble l'avoir reconnu. La raison essentielle est que le couvre-chef lui-même varie dans sa forme, en fonction de la période choisie, et avec lui la façon de le tenir.

Apparue sous le pinceau de Botticelli, la main qui se pose sur la poitrine a la polysémie d'un geste probablement usuel et illustre la variété de ce langage, lorsqu'on tient compte de l'ensemble du corps : acte d'auto-désignation, il permet aux épouses de préciser leur statut, mais il est parfois un appel de séduction – généralement masculin – ou bien il peut manifester l'émotion. S'appuyer, s'accouder, s'adosser sont des positions qui se déclinent de manières différentes en fonction des peintres et du genre du modèle. Les gestes de chevalier accompagnent la vogue du portrait en armure. Parmi ceux-ci, l'*arm akimbo*, qui s'avère être aussi issu de la danse et du spectacle, connaît des variantes masculines ou féminines. Les gestes de l'*actio* décrits par Quintilien, repérés au sein du portrait dès la fin du XV^e siècle, sont développés par des peintres tels que Titien ou Bartolomeo Passerotti. Très représenté dans les portraits, l'acte de l'écriture cohabite manifestement avec l'oralité : discours, déclamation, poésie, enseignement.

Le message gestuel principal des femmes est celui de la modestie, qui traduit l'effacement qui leur est imposé par la société. Très rare, un geste spécifique de femmes enceintes peut être repéré. Ces mères – presque toutes sans enfant – portent les objets de toutes sortes comme on tiendrait un bébé, avec des mouvements très différents du « portage » masculin. Avec l'apparition de la famille, s'installe une attitude de protection, d'abord masculine.

Enfin, certaines positions ont simplement un rôle formel dans l'organisation du tableau comme le « membre-cadre », fruit d'une longue réflexion débutée par les peintres dès 1430.

Loin de considérer le doigt, la main ou les membres comme des détails sémantiques, cette thèse démontre que la gestuelle est un signal social à replacer dans son environnement. Elle révèle des aspects du portrait qui n'ont pas été abordés jusqu'à présent dans leur globalité. Elle s'est ouverte sur l'histoire de l'éducation, centrale dans celle du geste, ainsi que sur celle du genre, ou encore de la place de l'enfant et de la

⁴ Catherine VERMOREL, « Une autre paire de manches. Inscriptions et répertoire symbolique sur le vêtement dans les portraits peints de la Renaissance italienne », dans Jacqueline JACQUE et Jean Paul LECLERQ (éd.), *Tissus à message*, actes des journées d'Étude de l'AFET (Saint-Etienne, Musée d'Art et d'Industrie, 18-19 novembre 2011), Bruxelles, Deloge, 2012, p.5-19.

⁵ ERASME, *La civilité puérile* (1530), Paris, Ramsay, 1977, p. 76 ; Fabrizio CAROSO DA SERMONETA, *Il Ballarino*, Venise, Francesco Ziletti, 1581, p. 21.

parentalité. Une place importante a été consacrée à l'histoire du costume, celui que l'on choisit pour son portrait.

Au terme de ce travail, il devient évident que le Moyen Âge n'est pas la seule période à avoir vu se développer une « civilisation du geste »⁶. L'analyse d'ouvrages de l'Antiquité comme de la Renaissance, qui traitent de sujets très différents, établit une remarquable continuité dans la conception et les théories relatives à la gestuelle, sous-tendues par l'*Institution Oratoire*, particulièrement la partie traitant de l'*actio*. Son auteur enseignait l'utilisation programmée du geste pour appuyer le discours, tout en pointant comme un défaut la négligence « dans la toge, la chaussure et le cheveu »⁷. Déjà pour lui, ce soin devait être imperceptible, l'éducation et l'apprêt physique devenant comme une seconde nature, la *sprezzatura* avant l'heure. Parcourant nos images, la référence à l'*actio*, qui s'est imposée depuis l'Antiquité dans l'éducation, l'expression, la représentation imagée ou théâtrale, rend compte de la précocité de cette civilisation et de sa pérennité dans le temps.

Le geste s'impose comme un patrimoine vivant, transmis le plus souvent de manière inconsciente, de siècle en siècle, par le biais d'une multitude de canaux et de disciplines, parmi lesquels on compte le portrait, à la fois récepteur et vecteur.

Thèse d'histoire de l'art, soutenue le 25 juin 2015 à l'Université Pierre Mendès France, Grenoble 2

Jury : M. Giuliano FERRETI (Université Pierre Mendès France, Grenoble 2), Mme Daniela GALLO (Université de Lorraine), M. Francis GOYET (Université Grenoble 3), M. Martial GUEDRON (Université Strasbourg), M. Michel HOCHMANN (EHESS), M. Philippe SENECHAL (Université de Picardie).

⁶ La civilisation médiévale a parfois été appelée « civilisation du geste ». Jacques LE GOFF, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1964, p. 440 ; Jean Claude SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 14,

⁷ QUINTILIEN, *Institution oratoire*, XI, 3.