



## ***DES PORTRAITS DE COUPLES POUR UNE DYNASTIE***

### ***LES WITTELSBACH DE BAVIERE AU XVI<sup>E</sup> SIECLE***

Marianne Bournet-Bacot (UPJV d'Amiens)

C'est en l'an 1180 que l'empereur germanique Frédéric I<sup>er</sup> Barberousse donna à l'un de ses plus fidèles sujets, Othon de Wittelsbach, le titre de duc de Bavière. La lignée d'Othon 1<sup>er</sup> le Grand devait régner sur la Bavière jusqu'en 1918. Le XVI<sup>e</sup> siècle, où je vais la considérer, est la période que l'on désigne généralement comme la Renaissance des Pays germaniques. Comme beaucoup de princes de cette époque, tels que les Habsbourg d'Autriche et les Wettin de Saxe, les Wittelsbach vont faire du portrait un instrument de promotion pour soutenir leurs présentations dynastiques et politiques, parmi les nombreuses principautés rivales de l'Empire. S'affirmer par l'image n'avait, en soi, rien de nouveau si l'on pense aux multiples symboles héraldiques par exemple, mais le portrait individuel moderne permet au corps du prince de se manifester de manière nouvelle<sup>1</sup>, et aussi de se dédoubler dans l'image de son alter ego, son épouse. Je présenterai succinctement l'établissement et l'évolution stylistique de ces portraits de couples au XVI<sup>e</sup> siècle, des portraits courtois et aux portraits classiques teintés de maniérisme. De Hans Wertinger à Hans von Aachen, la représentation conjugale des princes proclame, certes, la nécessité des alliances pour se hisser aux premiers rangs de l'Europe, mais aussi la valorisation importante du statut conjugal à côté du statut social.

#### **WILHELM IV ET MARIA JACOBÄA PAR HANS WERTINGER**

Proche du pouvoir, le peintre Hans Wertinger (1465/70-1533), originaire de Landshut, réalisa des portraits des Wittelsbach et des comtes palatins, dans lesquels on trouve une mise en scène unifiée des deux figures du couple directement posées devant un même paysage. En 1526, il exécuta de nombreux portraits et, en particulier, ceux des époux Wilhelm IV de Bavière (1493-1550), dit le Constant, et Maria Jacobäa de Bade (1507-1580), mariés en 1522. Ces portraits montrent une conception particulièrement aboutie. Il s'agit en l'occurrence du seul diptyque de couple que nous conservons de Wertinger et sans doute de son chef-d'œuvre (Hans Wertinger, *Portraits du duc Wilhelm IV de Bavière et de Maria Jacobäa de Bade*, 1526, bois de tilleul, 68 x 45 et 69 x 45 cm, Munich, Alte Pinakothek, Inv. 17 et 18)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> GHERMANI Naïma, *Le prince et son portrait, Incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVI<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

<sup>2</sup> EHRET Gloria, *Hans Wertinger. Ein Landshuter Maler an der Wende der Spätgotik zur Renaissance*, Munich, Tuduv, 1976, p. 57-58 ; DÜLBERG Angelica, *Privatporträts, Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1990, p. 211-212 ; SCHAWÉ Martin, *Altdeutsche und altniederländische Malerei Alte Pinakothek*, Munich, Hatje Cantz, 2006, p. 284 ; HAAG Sabine, LANGE Christiane, METZGER Christoph et SCHÜTZ Karl (dir.), *Dürer-Cranach-Holbein. Die Entdeckung des Menschen : Das deutsche Porträt um 1500*, Munich, Hirmer Verlag, 2011, p. 258-260.



(large détail)

<http://www.hdbg.de/portraitgalerie/gemaelde-17.php>

<http://www.hdbg.de/portraitgalerie/gemaelde-18.php>

Hans Wertinger reprend le schéma du portrait de couple le plus fréquent que l'on rencontre dès la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle en Allemagne : les époux à mi-corps, de trois quarts face, tournés l'un vers l'autre, sont placés sur des panneaux en pendants, l'homme à dextre, la femme à senestre. La principale originalité de Wertinger est de placer ses modèles devant un décor naturel. Dans le paysage étendu derrière eux, la haute montagne centrale relie visuellement les deux tableaux. La position du corps et la direction du regard des époux sont identiques. Ce schéma général peut apparaître un peu sévère mais la posture figée et l'absence d'émotion dans les traits du visage sont des propriétés attendues dans un portrait princier, qui doit avant tout exprimer l'intemporalité du rôle social et politique.

Cependant, le verso (Munich, Alte Pinakothek, Inv. 124) du portrait de Wilhelm associe des considérations plus intimes aux termes officiels. Avec la date de 1526, l'artiste a peint, sur un socle de pierre et dans un décor d'acanthes, les armoiries des cours de Bavière et de Bade, et inscrit, sur des phylactères, les noms et les devises du couple : *ICH HABS IM HERCZ. W.H.I.* (Wilhelm Herzog in) *BAIERN* (J'ai dans le coeur Wilhelm duc de Bavière) ; et *IACOBA.H.I.* (Herzogin in) *BAIRN. MEIN.* (un coeur rouge est ici dessiné) *IST GANCZ. DEIN. AIGEN.* (Maria Jacobaa duchesse de Bavière, mon coeur est tout à toi).

Placé au premier plan, bien installé dans le panneau, Wilhelm pose sous une guirlande ornementale dorée. L'arrière-plan s'ouvre sur une vue de montagnes s'étendant dans le lointain. On remarque, à droite, les flancs d'une colline, qui se continue en parfaite symétrie sur le pendant. Cette éminence est entourée d'un lac ou d'une rivière, où se trouve un bateau avec deux silhouettes. Un *Burg* occupe la crête, à cheval sur les deux panneaux, image éminente de la maison de Bavière. La figure de Wilhelm est fortement encadrée par les bords du tableau et la pesante guirlande. Il est vêtu d'une lourde tenue officielle : un pourpoint de satin marron, aux larges rayures verticales de brocart doré, couvert d'un manteau du même marron, au col cape de fourrure brune. Sa fine chemise blanche a un col droit brodé d'une frise dorée de *I* et de *W*, initiales des époux. Il porte une barrette circulaire, dont les bandes alternées de pourpre et d'or auréolent son visage. Il arbore la coupe de cheveux habituelle au carré, une moustache et une courte barbe. Son visage montre un regard assez inexpressif, bien que tourné vers son épouse, un long nez busqué, et une bouche sévère. Sa parure est particulièrement riche : on peut remarquer un large collier d'or lourdement orfévré, dont les maillons sont deux mains tenant la majuscule *I*, pour Jacobaa. Au milieu de ce collier se trouve une pièce d'orfèvrerie en forme de losange, montée de diamants et de rubis ; c'est le centre du panneau. Ce portrait est une composition somptueuse, dans laquelle dominant le brun et l'or.



Le visage de Wilhelm est encadré par la guirlande et le collier doré, et auréolé par les rayons de sa barrette.

Face à lui, Maria Jacobäa est vêtue de couleurs identiques. Elle porte une robe de brocart d'or, dont le corsage est tissé de la devise : *A BON FINE* (à bonne fin). Le lourd collier orfévré qui suit le bord de son corsage est orné de mains tenant l'initiale *W*, pour Wilhelm. Maria Jacobäa est assise, de trois quarts face, tournée vers son époux, le bras gauche appuyé sur un rebord couvert d'un tapis oriental. Elle regarde son mari avec insistance, de ses yeux bleus pleins de vivacité. Sous le ciel dégradé, le paysage en arrière-plan continue celui de son pendant. Au pied de la colline, on distingue une tour carrée avec des remparts. On remarque un pont et deux bateaux naviguant sur le lac. La guirlande d'acanthes dorées couronne la composition. Malgré l'adéquation symétrique des deux personnages, le peintre caractérise la duchesse par rapport à son mari. Elle apparaît calme, plongée dans ses pensées. Sa silhouette ne forme pas un parallélogramme imposé par les bords du tableau, comme dans le portrait de son époux, mais un ovale qui manifeste sa douceur féminine.

Figure et vêtements forment une unité inséparable, puisque la tenue est ici une claire interprétation de la personnalité de chacun : dans le portrait du duc, le contour en épi des épaules pousse fortement son cou et son visage vers le haut et l'avant. Ce mouvement ascendant est accentué par les montagnes à l'arrière-plan, et en particulier l'escarpement à droite. L'attitude de la duchesse, son visage attentif penché vers son mari, la courbe de son dos, le cercle de ses bras et le creux de son ventre signifient l'attente et l'accueil de l'époux bien-aimé, et évoquent la naissance de leur premier enfant en cette même année 1526 : Théodo de Bavière. Le chaud coloris brun doré des vêtements et la luminosité des bijoux, placés à côté du ciel bleu sur le vaste paysage, créent une impression de richesse festive, digne d'un portrait officiel, et significative d'un bonheur personnel.

Hans Wertinger peint dans un style marqué par la courtoisie médiévale. Les deux princes sont encore jeunes, vêtus d'habits somptueux, sans doute des habits de noces. La coiffure de page du prince renforce son aspect de courtisan et la présence des deux silhouettes naviguant sur la rivière dans le paysage symbolise le rendez-vous amoureux. L'alliance des armes et l'échange des devises amoureuses au dos du tableau sont des reliquats de galanterie chevaleresque. Et d'ailleurs Wilhelm et Maria Jacobäa formèrent un couple heureux. Le paysage les replace, bien sûr, dans leur dimension politique de domination sur la Bavière. Ce symbolisme a un caractère décoratif et idyllique, lié à l'amour et l'harmonie du couple. Malgré cette dimension symbolique, Hans Wertinger s'efforce de donner un aspect réaliste à son paysage. Les hommes et la nature sont ici réunis dans une réelle continuité, une symbiose, liée à la tradition médiévale des jardins d'amour. Mais ce jardin n'est pas clôturé, au contraire il s'étend au loin dans l'horizon, soulignant les ambitions territoriales des Wittelsbach.

Wilhelm était né le 13 novembre 1493 à Munich, où il mourut le 7 mars 1550, et où se trouve sa tombe, dans la Frauenkirche. Il fut éduqué par un des plus brillants humanistes et historiens de Bavière, Johannes Turmair (1477-1534), surnommé Aventinus, et commença à régir le duché de Bavière en 1508, sous la tutelle de son oncle Wolfgang. En 1511, il devint Wilhelm IV, et entra en conflit avec son jeune frère, Ludwig X. Sous la pression de leur mère Cunégonde d'Autriche, il se décida à accepter une régence commune avec Ludwig en 1514, mais cette alliance dura peu de temps. Le juriste Leonhard Eck influença la politique du duché. Le duc fut aussi un grand mécène.

Hans Wertinger a réalisé au moins deux versions de ces portraits, sans doute à la demande de Wilhelm. Malgré l'aspect particulièrement décoratif de leur exécution, ces œuvres sont avant tout des documents témoignant de l'union des époux, et on en réalisait des copies destinées à être offertes à des parents, des puissances alliées ou même à des lieux officiels du pouvoir, où ils devaient être exposés.



## WILHELM IV ET LES SUITES DE PORTRAITS

Dans les années 1530, l'idée mûrit chez Wilhelm IV de créer des suites de portraits de famille, dans lesquelles les ancêtres décédés ne joueraient numériquement qu'un tout petit rôle, si bien que le nom de galerie des ancêtres est, dans ce cas-là, à utiliser avec prudence. Les contraintes qui furent données aux peintres étaient claires : peindre une rangée de tableaux de mêmes dimensions, aux schémas semblables, d'hommes et de femmes en représentation, avec la tenue d'apparat, les emblèmes de leur rang et les témoins de leur état social. Wilhelm IV choisit Barthel Beham (1502-1540) pour réaliser une grande suite (*die grosse Serie*) et une petite suite (*die kleine Serie*) de portraits pour illustrer en image une cohésion qu'il veut forte autour de son pouvoir : celle de sa propre famille, mais sans plonger dans des racines ancestrales lointaines. En réunissant leur parenté actuelle, l'image des princes est celle de temps nouveaux, où, à l'instar des dynasties bancaires ou commerciales, ils s'affirment autant comme des fondateurs que comme des descendants. Pour cela, Barthel Beham proposera une représentation bien différente de l'image nostalgique et quelque peu archaïque de Hans Wertinger : le modèle bourgeois que l'artiste, disciple d'Albrecht Dürer, avait porté à sa perfection dans sa ville natale de Nuremberg avant d'en être exilé pour des raisons politico-religieuses<sup>3</sup>.

La grande et la petite suites vont se composer de 14 et 16 portraits comprenant trois diptyques de couples :

- les parents de Wilhelm IV : le duc de Bavière Albrecht IV (1447-1508) et son épouse Cunégonde d'Autriche (1465-1520)
- Wilhelm IV et Maria Jacobäa
- la sœur de Wilhelm IV, Suzanne de Brandebourg (1502-1543) et son époux Ottheinrich de Palatinat (1502-1559).

La grande suite Wittelsbach exprime un pouvoir incarné par les seules personnes. Sur un fond gris foncé Barthel Beham inaugure, en 1533, une galerie ducale de portraits, avec ceux de Wilhelm IV et Maria Jacobäa (Barthel Beham, *Wilhelm IV, duc de Bavière, et Maria Jacobäa, son épouse*, 1533, huile sur bois, 97 x 71,5 et 96,8 x 71,1 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. 2456 et 245)<sup>4</sup>.



(large détail)

À dextre, représenté à mi-corps, Wilhelm, porte, enfoncée à l'arrière de la tête, une barrette noire décorée d'une broche, de petites agrafes dorées et de deux plumes. Son visage,

<sup>3</sup> ZSCHELLETZSCHKY Herbert, *Die drei gottlosen Maler von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zur Reformations- und Bauernkriegszeit.* Leipzig, Seemann, VEB, 1975.

<sup>4</sup> LÖCHER KURT, *Barthel Beham : ein Maler aus dem Dürerkreis*, Munich, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1999, p. 138-142, 197 et 209.



aux yeux marron perdus dans le lointain, est encadré d'une courte barbe rousse et de cheveux brun roux, coupés au carré sur l'oreille. Il est vêtu richement mais de façon moins somptueuse que dans dans le portrait de Wertinger. Dans sa main droite il tient un mouchoir blanc, souvenir du portrait de Charles Quint par Christoph Amberger de 1530 (Sienne, Pinacoteca Nazionale, coll. Spannocchi, Inv. 489)<sup>5</sup>, et dans sa main gauche le col de fourrure. Il ne porte aucun bijou. À senestre, devant le même fond gris, à mi-corps, tournée vers la gauche, Maria Jacobäa porte elle aussi une tenue moins somptueuse que dans son portrait par Hans Wertinger. Son regard gris bleu, dirigé vers son époux, reste cependant dans le vague, tandis que sa bouche esquisse un sourire. Au col de sa chemise, est suspendue une croix orfévrée, montée de pierres précieuses rouges et vertes, et de perles. Sa parure se complète par trois chaînes d'or, dont la plus épaisse porte une inscription en latin, *VBI AMOR IBI FIDES* (Où est l'amour, là est la foi).

Les portraits de Suzanne et Ottheinrich (Barthel Beham, *Susanna de Brandebourg, duchesse de Bavière, et Ottheinrich de Palatinat-Neuburg*, 1533, huile sur conifère, 97 x 71,2 et 96,1 x 70,2 cm, Munich, Bayerische Staats-gemälde-sammlungen, Inv. 2449 et 2450)<sup>6</sup> et d'Albrecht IV et Cunégonde (Barthel Beham, *Albrecht IV, duc de Bavière, et Cunégonde d'Autriche*, 1535 et 1531, huile sur conifère, 97 x 71 cm (chacun), Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. 2444 et 2445)<sup>7</sup> sont peints dans le même style sobre et sévère.

<http://www.hdbg.de/portraitgalerie/gemaelde-2450.php>

<http://www.hdbg.de/portraitgalerie/gemaelde-2449.php>

<http://www.hdbg.de/portraitgalerie/gemaelde-2444.php>

<http://www.hdbg.de/portraitgalerie/gemaelde-700.php>

Ce sont avant tout leurs personnes qui sont mises en valeur par la simplicité de la composition. Barthel Beham les place devant ce fond gris indéterminé alors qu'il plaçait ses bourgeois devant des bois dorés ou des tentures. Ce fond fait ressortir les visages et les personnalités. Par exemple, dans le couple de Suzanna et Otteinrich, l'épouse est à dextre parce qu'elle est la sœur du duc, et l'expression des visages suggère qu'elle est la forte personnalité du couple. Ne voulant pas d'artifice la montrant plus grande que ce qu'elle est par rapport à son mari, sa fierté est d'être simplement elle-même.

Le réalisme esthétique doit rendre manifeste la supériorité des modèles. Cette idée d'effectivité des personnes rejoint ici l'idéal bourgeois. La puissance aristocratique ne cherche plus seulement à se légitimer par la lignée ancestrale, elle est avant tout liée aux liens présents, à la famille proche, comme chez les bourgeois, où la réussite sociale s'appuie principalement sur le groupe familial réduit aux parents, à l'épouse et aux enfants, sans chercher des ancêtres mythiques. Il n'est donc pas étonnant que, pour réaliser son projet, Wilhelm ait fait appel à Barthel Beham, un artiste qui avait travaillé jusqu'à lors presque exclusivement pour la haute bourgeoisie de Nuremberg et de Munich. C'est le frère de Wilhelm IV, Ludwig X, qui avait donné, en 1531, l'exemple de ce décalque princier du portrait bourgeois, en se faisant peindre avec sa maîtresse (Barthel Beham, *Portraits de Ludwig X, duc de Bavière, et d'Ursula von Weichs*, 1531, huile sur conifère, 69 x 58 et 69,8 x 57,8 cm, Vienne, Liechtenstein Museum, Inv.

<sup>5</sup> KRANZ Annette, *Christoph Amberger, Bildnismaler zu Augsburg. Städtische Eliten im Spiegel ihrer Porträts*, Ratisbonne, Schnell & Steiner, 2004, p. 117.

<sup>6</sup> LÖCHER, 1999, *op. cit.*, p. 150-151, 200 et 206.

<sup>7</sup> LÖCHER, 1999, *op. cit.*, p. 135-155.



GE927, et Ottawa, National Gallery of Art, Inv. 6187)<sup>8</sup> à la façon d'un couple de patriciens de Munich (Barthel Beham, *Portraits de Ruprecht Stüpf et d'Ursula Rudolf*, 1528, huile sur conifère, 67,3 x 50,3 cm (chacun), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Inv. 36 et 37)<sup>9</sup>.

[http://www.liechtensteincollections.at/en/pages/artbase\\_main.asp?module=browse&action=m\\_work&lang=en&sid=489525&oid=W-1472004121953420143](http://www.liechtensteincollections.at/en/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&lang=en&sid=489525&oid=W-1472004121953420143)

<https://www.gallery.ca/en/see/collections/artwork.php?mkey=3667>

[http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha\\_obra/767](http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/767)

[http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha\\_obra/1022](http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/1022)

Les portraits de la grande suite Wittelsbach se distingueront simplement par leur format, d'environ un mètre de haut contre 70 cm habituellement. Dans le détail aussi, les bijoux et les épées accentuent le caractère aristocratique, mais il ne faut pas en exagérer la portée, car, au XVI<sup>e</sup> siècle, patriciens et bourgeois posent souvent eux aussi avec armes et bijoux.

## HANS SCHÖPFER L'ANCIEN À LA COUR DES DUCS DE BAVIÈRE

En 1540, après la mort de Barthel Beham, portraitiste de la cour, Hans Schöpfer l'Ancien le remplaça à cette charge même si aucune source ne le désigne comme peintre officiel proprement dit. Il honora de nombreuses commandes, en particulier pour des portraits du couple ducal, Wilhelm et Maria Jacobäa (Pour prendre un exemple, Hans Schöpfer l'Ancien, *Portraits de Wilhelm IV de Bavière et de Maria Jacobäa de Bade*, vers 1540, huile sur tilleul, 50 x 38 et 50,2 x 40,6 cm, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. 5311, et Schloss Leutste)<sup>10</sup>.



(large détail)

<sup>8</sup> LÖCHER, 1999, *op. cit.*, p. 118-122, 194 et 208-209 ; KRÄFTNER Johann & STOCKHAMMER Andrea, *Liechtenstein Museum Wien. Die Sammlungen*, Munich, Prestel, 2004, p. 149, 151 et 173 ; KEMPERDICK Stephan et BEYER Andreas (dir.), *Das frühe Porträt aus den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein und dem Kunstmuseum Basel* {cat. expo. Bâle, Kunstmuseum, du 25 février au 2 juillet 2006}, Munich, Berlin, Londres, New York, Prestel, 2006, p. 89-91.

<sup>9</sup> LÜBBEKE Isolde, *The Thyssen-Bornemisza Collection, Early German painting, 1350-1550*, Londres, Sotheby's publishers, 1991, p. 144-149 ; PITA ANDRADE José Manuel et BOROBIÁ GUERRE-RO (del) Maria, *Old Masters Thyssen-Bornemisza Museum*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1992, p. 320-321 ; LÖCHER, 1999, *op. cit.*, p. 82-83 et 203-206.

<sup>10</sup> LÖCHER Kurt, *Hans Schöpfer der Ältere. Ein Münchner Maler des 16. Jahrhunderts*, Munich, Kunstbuchverlag Annerose Weber, 1995, p. 55-61.



Le duc montre la pose traditionnelle, habillé de façon sévère en noir et blanc. Cela met en valeur l'énorme croix dorée montée de pierres précieuses et de perles qu'il porte en pendentif, témoignage de sa piété ; la Bavière était restée résolument catholique. Il est placé devant un pilier et un rideau vert, ce qui est un dispositif très prisé des commanditaires et des peintres dans les années 1540. Hans Schöpfer l'Ancien a voulu lui donner beaucoup d'autorité et de hauteur, au point que sa tête est posée au sommet de son vêtement, comme si elle n'était pas organiquement rattachée à son torse. Dans ce portrait guindé, l'image officielle du duc prend le dessus sur le naturel. À l'époque où Hans Schöpfer l'Ancien peignit ce portrait, Wilhelm IV avait conquis une place très importante dans le jeu politique européen, en tant que prince catholique. Il fut, d'ailleurs, courtisé tout autant par les protestants que par les opposants catholiques des Habsbourg, et ses alliances furent autant le résultat de calculs politiques que de considérations confessionnelles. En 1542, le duc installa des Jésuites à Ingolstadt.

Le portrait de Maria Jacobäa la montre posant devant un rideau vert et un pilier, en large mi-corps, tournée vers la gauche. En tant que portrait officiel de la duchesse, la peinture avait son sérieux et sa dignité. Le mur gris, rehaussé par endroits de rouge, et le rideau vert donnent sa contenance à la figure. Les colliers et le pendentif en forme de croix ressortent bien sur sa robe noire. On remarque aussi un pendentif orné de deux œillets, qui rappelle, de façon sentimentale, son union heureuse avec Wilhelm. Sa robe noire, d'une ligne très sobre, est animée de tons bruns, qui font briller la soie, tout comme sa ceinture et ses bracelets dorés. La tête de Maria Jacobäa tournée dans le même axe que son buste, le visage un peu relevé, accentue la dignité de sa pose. Elle est coiffée d'un bonnet blanc aux reflets jaunes, qui met en valeur son visage pâle, au front haut et rasé, tel qu'on le voit à travers le voile transparent qui orne sa coiffe, et qui est retenu par un galon brodé. La duchesse, devenue matrone, a renoncé aux parures somptueuses, comme chez Hans Wertinger. Elle a troqué la barrette à la mode, couverte de pierreries, pour le bonnet blanc traditionnel des épouses allemandes.

Hans Schöpfer reprend donc ici le portrait bourgeois en buste hérité de Barthel Beham, mais avec une sévérité aristocratique : le modèle se raidit tout comme le couple ducal, qui va durcir sa politique de défense du catholicisme face à l'expansion de la foi réformée. Ce couple vieillissant porte ostensiblement la croix catholique comme affirmation de ralliement religieux. Cependant, chacun des époux arbore un bijou sentimental : le duc a une broche en forme de muguet et la duchesse un pendentif orné de deux œillets. La représentation sévère et officielle n'a pas complètement fait disparaître la disposition courtoise des modèles.

À la mort de Wilhelm IV, Hans Schöpfer l'Ancien demeure à la cour ducal au service de son fils, Albrecht V (1528-1579), et de l'épouse de celui-ci, Anna de Habsbourg (1528-1580), fille de Ferdinand d'Autriche. Cette alliance montre que les ducs de Bavière restent fidèles à la domination des Habsbourg sur l'Empire et partisans de la foi catholique. Anna de Habsbourg apporte l'influence de la cour impériale et les dernières modes. Il est demandé à l'atelier de Hans Schöpfer de réaliser un diptyque de portraits en pied du couple ducal (Hans Schöpfer l'Ancien, sans doute avec Hans Schöpfer le Jeune, *Portraits d'Albrecht V, duc de Bavière, et d'Anna d'Autriche*, 1563, huile sur toile, 200 x 110 cm (chacun), Nelahozeves, Zamek Nelahozeves, Inv. 225 et 230)<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> LÖCHER, 1995, *op. cit.*, p. 96-99.



(large détail)

L'utilisation de la toile, qui remplace peu à peu le bois, facilite le grand format. Le duc est à dextre. En haut, à droite du panneau, une inscription en majuscules humanistes à l'antique le présente : ALBRECHT DVX BA / VARIAE AETATIS SVAE / AN-NO(RVM) XXXV ; on lit aussi la date de 1563. Représenté en pied, de trois quarts, tourné vers la droite, devant un mur en partie caché par un lourd rideau de brocart, le duc cherche le regard du spectateur. Son élégant costume sombre suit la mode espagnole. Le manteau est court et doublé de fourrure. Les manches sont piquées de rosettes d'or alternant avec des étoiles. Les hauts-de-chausses en tonnelets sont rembourrés. Le pourpoint à collet montant laisse apparaître une fraise blanche. De la main droite, le duc tient un petit sac accroché à sa ceinture, et dont l'ouverture, faite d'un anneau de métal orfévré, laisse voir un mouchoir ; de la main gauche, il saisit le pommeau de son épée très finement travaillé. Il a autour du cou une chaîne d'or, avec son insigne de chevalier de l'ordre de la Toison d'or. Le duc porte une toque noire inclinée vers la gauche. Ses cheveux bruns coupés court laissent voir son oreille, et sa longue barbe brune cache une grande partie de la fraise. Le visage, fortement modelé, montre un regard souligné par d'épais sourcils bruns et une ride d'expression sur la tempe droite. Le nez aristocratique est bien dessiné, et la bouche charnue presque invisible sous la moustache. L'air décidé, la pose bien stable, le duc a une attitude d'assurance.

À senestre, la duchesse apparaît, elle aussi, en pied. En haut, au milieu du panneau, on lit en majuscules humanistes à l'antique : ANNA ARCHI(DVCISSA) AVS(TRIAE) D(VCISSA) BAVAR(IAE). La duchesse est placée, elle aussi, devant un mur en partie couvert, mais ici d'un panneau de brocart rouge et or, ne déclinant pas les mêmes motifs végétaux que le rideau placé derrière son mari. Le reste du fond laisse deviner une architecture plus complexe, à l'italienne, avec un mur mouluré et animé d'un ressaut, devant lequel se trouve une colonne. La duchesse, bien au centre du panneau, tournée de trois quarts face vers la gauche, regarde fixement le spectateur. Elle est aussi vêtue à l'espagnole. Sur une robe rouge, bordée de larges galons à motifs végétaux dorés, elle porte une grande *ropa* noire, à col montant et à épaules bouffantes. Au cou et aux poignets, on voit de petites fraises blanches. Le corsage, les épaules et le bord de la *ropa* sont piqués de rosaces dorées. Un collier d'or à deux rangs soutient un long pendentif monté de pierreries. Anna porte un bracelet d'or à chaque poignet, et un anneau d'or, monté d'une pierre, à l'annulaire gauche. Sa main droite saisit une pomme, symbole de fécondité, posée sur une table à nappe rouge, à côté d'un vase en verre à deux anses, contenant des fleurs, peut-être un *memento mori*. Dans sa main gauche, elle tient des gants de peau bicolores. Ses cheveux blonds, coiffés en coques sur ses oreilles, sont pris en





chignon dans une résille perlée, et sa tête est surmontée d'une toque noire, piquée d'agrafes dorées. Anna d'Autriche montre le visage ingrat des Habsbourg, avec un nez pointu, une bouche épaisse, et une lourde mâchoire. Le grand front et le double menton donnent à la tête un volume quelque peu exagéré.

Comme son époux, la duchesse cherche d'un regard insistant le contact avec le spectateur, ainsi que le soulignent ses sourcils légèrement relevés. La chaîne et les boutons d'or de sa robe et de sa barrette, plus encore que la riche ornementation, apportent au portrait une sévère magnificence. L'inscription en haut n'est peut-être pas d'origine, mais elle est très ancienne. Le soin naïf qui a été mis dans ces portraits pourrait être dû à la main de Hans Schöpfer le Jeune, auquel on doit peut-être aussi le fait que les sujets cherchent le regard du spectateur.

Ces portraits reprennent le modèle impérial de Jacob Seisenegger, peintre de Charles Quint, dont il fit le portrait en pied (Jacob Seisenegger, *Portrait de l'empereur Charles Quint*, 1532, huile sur toile, 203,5 x 123 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Inv. GG\_A114). Ce sont des tableaux d'État au décor grandiose, manifestant la richesse, la puissance et l'autorité, qui ne viennent plus de l'intérieur mais de l'extérieur des personnages et de tout ce qui les entoure. Le costume allemand traditionnel disparaît pour une élégance toute méridionale, avec la *ropa* noire espagnole et les gants, accessoires raffinés d'Italie. Ces tableaux trahissent une certaine maladresse, chez un artiste visiblement peu à l'aise dans le portrait en pied et grandeur nature. Seisenegger pour sa part avait fréquenté les grands portraitistes italiens et côtoyé Titien.

## HANS MIELICH À LA COUR DE MUNICH

La cour de Bavière employa simultanément un autre grand portraitiste formé à la même école que Hans Schöpfer l'Ancien : Hans Mielich (1516-1573) qui était avant tout un miniaturiste. Mais Albrecht V lui avait commandé aussi deux portraits en pied de son épouse et de lui-même sept ans avant ceux de Hans Schöpfer l'Ancien. Ce fut un comble de la part du prince d'imposer à un miniaturiste la réalisation de tableaux d'un peu plus de 2 m de haut! Hans Mielich qui était un portraitiste extraordinaire dans la tradition du portrait allemand, fut visiblement dépassé par une telle commande. Comme Schöpfer il n'était peu formé aux grands portraits (Hans Mielich, *Portraits en pied d'Albrecht V, duc de Bavière, et d'Anna, archiduchesse d'Autriche*, 1556, huile sur toile doublée, 210 x 114, 5 et 211 x 111 cm, deux toiles nouées, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. 3847)<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> LÖCHER, 1995, *op. cit.*, p. 96-97 ; LÖCHER Kurt, *Hans Mielich (1516-1573). Bildnismaler in München*, Munich, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2002, p. 70-76 et 223-225 ; HAAG Sabine, LANGE Christiane, METZGER Christoph et SCHÜTZ Karl (dir.), 2011, *op. cit.*, p. 304-306.



(large détail)

<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=2472>

<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=2330>

Sur le tableau de gauche, le duc est désigné par des inscriptions. À gauche, sur le sol en pierre, en majuscules humanistes noires et brunes à l'antique, on lit : 1556 / H : MIELICH. F. / ALBERTVS. DVX. / BAVARIAE. AN. AETA. Les chiffres donnant l'âge sont dissimulés par le genou du modèle. Le duc, en pied, est légèrement tourné vers la droite, devant un rideau de brocart vert et or aux motifs floraux, tombant en larges plis sur un sol marron clair. Il porte un costume d'apparat constitué d'une saie à basques noire, dont les crevés allongés et piqués de petites agrafes orfévrees laissent voir le satin blanc du pourpoint. Il arbore le collier de l'ordre de la Toison d'or. Il porte des hauts-de-chausses de satin blanc, bouffants et rembourrés, où des bandes rigides laissent passer une doublure souple, le tout appelé trousses. Sur ses bas blancs, il a enfilé des eschapis tailladés en cuir blanc. Une cape noire à l'espagnole est jetée sur ses épaules. À la ceinture, qui marque l'arrondi de son ventre, pend, à sa gauche, une épée, au pommeau minutieusement orfévré, et, à sa droite, un anneau orfévré, auquel est cousue une bourse noire. Les fils d'or du damas de soie, la chaîne, la Toison d'or, les boutons décoratifs, et une partie de la ceinture sont dorés à l'or fin. Les mains d'Albrecht sont gantées de cuir fauve. Derrière lui, un lion couché observe un bichon qui se tient debout près du pied droit de son maître. Le lion, symbole de force, est l'animal héraldique des ducs de Bavière ; le chien, symbole de fidélité, est aussi l'animal de compagnie d'Albrecht. À droite, un coin de tapis de velours rouge marque la présence de la table que l'on verra dans le panneau de son épouse. Le duc est coiffé d'une barrette noire en arrière de la tête, laquelle dégage son large front. Son visage bruni est orné d'une belle et longue barbe noire. Ses yeux bruns, dans le vague, ont une expression de mélancolie qui s'accorde à l'air d'accablement de son attitude générale.

Sur le pendant féminin, le décor se continue vers la droite : le lourd rideau de brocart s'étend jusqu'à une colonne de porphyre adossée et un pilastre de marbre blanc cannelé, placés sur un double piédestal de marbre blanc, plaqué de bas-reliefs en marbre rose. Un chardonneret est posé sur le rebord, symbole christique de la Passion, mais aussi oiseau familier de la maison. À la droite de la duchesse se trouve une table couverte d'objets, de laquelle on aperçoit les entretoises séparant un pied à balustre de sa base en boule. La table et l'architecture, de part et d'autre de la duchesse, compensent son volume plus réduit que celui de son époux, et allongent sa figure. L'identification de la duchesse se fait aussi par des



inscriptions. À droite, sur le piédestal, en majuscules humanistes à l'antique, grises et brunes, on lit : ANNA / DVCISSA / BAVARIAE / AN. AETA. Ici non plus les chiffres de l'âge ne sont pas portés. La date de 1556 est écrite au-dessus, sur le tore de la colonne, et H. MIELICH. F sur la plinthe.

Debout près d'un coin de la table, à sa droite, et devant le même rideau de brocart que son époux, la duchesse se tient légèrement tournée vers la gauche. Vêtue de son costume d'apparat, elle caresse de la main droite son bichon. Il est couché sur un coussin de soie rouge posé sur la table, et dresse la tête pour la regarder. La table porte également une montre-miroir soutenue par un Atlas en or, probablement d'un atelier augsbourgeois, et un petit vase en verre rempli d'eau, où l'on voit des fleurs blanches en forme de clochettes. Le costume d'Anna est fait d'une longue robe sans pli, posée sur le vertugadin-cloche à l'espagnole, dont le tissu est une soie damassée en damiers blancs et rose pâle. La taille est marquée par une ceinture, d'où pendent une longue chaîne terminée par un gland de passementerie et une martre à la tête et aux griffes d'or, accessoire de mode réservé à la noblesse. La *ropa*, long manteau noir serré au cou, est ouvert sur la robe. Son velours est bordé de galons d'or et d'argent ; tout le corsage, le haut des manches et les poignets sont décorés de la même manière. Les épaules renflées sont ornées de bourrelets de soie blanche passant à travers des crevés. Le col et les poignets sont garnis d'une petite fraise blanche. En considérant l'œuvre de Hans Schöpfer l'Ancien, nous avons vu les portraits en pied qu'il réalisa des mêmes personnes sept ans plus tard, alors qu'il collaborait déjà avec son fils.

La comparaison des deux ensembles de portraits en pied doit prendre en compte le vieillissement des modèles dans celui de Schöpfer. Cependant des différences de traitement sont sensibles. Hans Schöpfer l'Ancien semble ici suivre tardivement le modèle de Barthel Beham, sans atteindre cependant le *disegno* du peintre nurembergeois. Il reprend la disposition générale des portraits de Hans Mielich : le duc, les jambes écartées, devant un rideau de brocart, et la duchesse, appuyée à une table, devant une colonne et un rideau de brocart. Cependant, le duc de Hans Schöpfer l'Ancien est campé sur ses pieds avec plus d'assurance, son regard se tourne avec détermination vers l'observateur, ses mains dénudées sont dessinées avec plus de force. Le rideau est placé en diagonale. La pose, le regard et le costume sombre du duc ont transformé le jeune souverain mélancolique de Hans Mielich en un homme d'État déterminé : l'âge et l'expérience ont fait leur œuvre. Son portrait n'a plus besoin de s'accompagner du symbole assez lourd du lion.

Le portrait d'Anna, en 1563, par Hans Schöpfer l'Ancien ne montre pas de changement notable par rapport à son portrait, en 1556, par Hans Mielich, si ce n'est que, chez Hans Schöpfer l'Ancien, son regard se tourne de façon appuyée vers le spectateur, selon la même évolution que celui de son époux. Le vêtement d'apparat et la pose figée restent les mêmes. Le foisonnement de l'ancienne magnificence allemande et sa variété de couleurs, encore présents dans les portraits de Hans Mielich, sont gommés par Hans Schöpfer l'Ancien. Il propose des œuvres plutôt inspirées par les portraits habsbourgeois de Jacob Seisenegger. La symbolique en est simplifiée. Alors qu'en 1556 Hans Mielich surchargeait d'allusions le portrait d'Anna d'Autriche, pour souligner le poids de l'alliance avec les Habsbourg, en 1563, Hans Schöpfer l'Ancien rééquilibre la présentation des époux. La conception du portrait en pied de Mielich est hétéroclite et maladroite : le symbolisme du lion perd de sa force en présence du bichon. Chez Hans Wertinger, les modèles s'intégraient beaucoup mieux au symbolisme de la nature.

## HANS VON AACHEN ET WILHELM V DE BAVIÈRE

Originaire de Cologne, Hans von Aachen (1552-1615) se forma en Italie, où il eut l'occasion de travailler auprès de Titien et de Caravage, à la source même du maniérisme italien. Il développa un style étonnant, mêlant le réalisme flamand au maniérisme italien du



dessin florentin, tout en faisant surgir ses personnages de l'obscurité, à la manière des caravagistes. En 1589, au plus tard, on le trouve à Munich au service du fils d'Albrecht V, Wilhelm V, duc de Bavière. Pendant plusieurs années, lui-même et son atelier vont réaliser de nombreux diptyques du couple ducal, en buste ou en pied, parfois avec leurs enfants. Mais, le plus souvent, l'artiste reprend les mêmes visages et des poses très voisines. L'un des ensembles les plus caractéristiques et les plus imposants est constitué de deux portraits en pied, où les époux sont présentés de façon symétrique (Hans von Aachen (atelier de), *Portraits de Wilhelm V de Bavière et de Renée de Lorraine*, 1589, huile sur toile, 252 x 112,5 cm (chacun), Munich, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. 6650 et 1335)<sup>13</sup>.



(large détail)

[http://btva.unilueneburg.de/Grabmal/project\\_de/content/card/frames/wg\\_nh14\\_m2.htm](http://btva.unilueneburg.de/Grabmal/project_de/content/card/frames/wg_nh14_m2.htm)

Ces Portraits de Wilhelm V de Bavière (1548-1626) et de Renée de Lorraine (1544-1602) obéissent, certes, au schéma inauguré en Bavière par les portraits princiers de Hans Mielich et de Hans Schöpfer l'Ancien, mais Hans von Aachen leur donne à la fois plus de sobriété et d'expressivité.

À dextre, le duc, légèrement tourné vers la droite, s'appuie, de la main droite, à un angle de table couvert d'un long tapis rouge. Sa main tient, contre cet angle, un papier blanc plié. Sa main gauche, posée sur sa poitrine, les doigts écartés, lui donne une attitude pleine d'emphase. Il est tout de noir vêtu à la dernière mode espagnole. Il porte un pourpoint noir sur des hauts-de-chausses noirs très courts. Il a des collants noirs et des eschapins de cuir noir tailladés. Il a enfilé un manteau noir très court, doublé d'une fourrure brune, visible à l'encolure et sur les manches largement retroussées. Le volume du buste est souligné par le grand collier de l'ordre de la Toison d'or, mais il est équilibré par les longues jambes écartées et le pli du tapis de table vu de face. Le duc a adopté la nouvelle mode du col tombant, orné de dentelle, avec des manchettes assorties. Il porte une épée, dont on aperçoit la poignée compliquée sous son bras gauche. Il se présente sur un sol dallé gris vert et un fond de même ton. Aux deux angles supérieurs du panneau, deux tentures rouges, à larges plis cassés, sont relevées, dramatisant la mise en scène du modèle, et soulignant sa majesté. Le visage, tout en

<sup>13</sup> FUSENIG Thomas, TAATGEN Alice et BECKER Heinrich (dir.), *Hans von Aachen (1552 - 1615) : Hofkünstler in Europa*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2010, p. 53-61 ; JACOBY Joachim, *Hans von Aachen. 1552-1615*, Berlin & Munich, Deutscher Kunstverlag, 2000, p. 247-248 et 262-263.



longueur, est allongé par une barbe sombre. Les cheveux coupés court montrent une calvitie naissante et dégagent l'oreille. Les traits émaciés mettent en valeur le grand front, le nez aquilin, les pommettes saillantes. Les yeux sombres, enfoncés dans les orbites, observent le spectateur avec sévérité. Cette expression et la pose du duc sollicitent le respect. Ses mains, aux longs doigts nus, ne sont pas là pour exhiber des bagues, mais pour traduire sa conscience de sa haute charge et de son autorité. Ainsi, la droite tient un document qui atteste ses responsabilités, et la gauche, posée sur le cœur, suggère le dévouement.

À senestre, la duchesse est placée dans le même décor, sous les mêmes tentures, avec un coin de la même table à sa droite. Elle y appuie un minuscule volume couvert de cuir brun, sans doute un livre de prières. De la main gauche, elle laisse pendre, contre sa jupe noire, un mouchoir blanc bordé de dentelle. Elle est vêtue d'une robe de soie noire, très stricte, aux manches gigots, à la jupe élargie par un vertugadin à la française. Le visage est entouré d'une fraise blanche, mais les poignets sont ornés de fine dentelle, comme ceux de son époux. Sur son corsage noir se détache une longue chaîne sobre, qui soutient un crucifix d'or. La duchesse est coiffée d'un attifet safran bordé de dentelle blanche. Son visage, aux traits anguleux, est plein d'autorité. Le nez est droit, les pommettes saillantes, la bouche bien dessinée, le menton ferme. Ses yeux aux paupières lourdes se posent sur le spectateur avec une calme assurance. Ses mains fines ne portent qu'un anneau d'or à l'annulaire gauche. Elles traduisent cette confiance en soi, sans raideur, par le poids de la main droite sur le livre et la faible pression des doigts de la main gauche sur le mouchoir.

Le duc et la duchesse affirment leur présence et leur souveraineté dans un espace relativement dépouillé, si on le compare aux portraits des ancêtres de Wilhelm V, chargés des symboles. De telles représentations sont désormais démodées. C'est la personne elle-même qui doit rendre manifeste le pouvoir. C'est pourquoi l'artiste fait sortir de l'ombre ses modèles princiers, en relevant des tentures dont la pourpre signale leur puissance. Les visages, à la pâleur lumineuse, et les mains nues, aux gestes dramatiques, concentrent l'attention sur les personnes. Wilhelm et Renée ont été représentés un grand nombre de fois, la manière de Hans von Aachen fixant un modèle de leur image. Les portraits en buste, dont un exemple se trouve à la Résidence de Munich, reprennent la même pose avec des gestes un peu différents, mais tout aussi rhétoriques. Les visages sont adoucis, avec une certaine idéalisation. Les mains ramenées vers la poitrine dans le cadrage resserré procurent une image plus intime. Les deux modèles ont ici un livre dans la main droite, et semblent communier dans la piété, tandis que leur main gauche garde un souvenir du geste de Wilhelm dans son portrait en pied. L'impression mémorielle est encore plus grande dans des portraits en médaillons, destinés aux collections de Habsbourg. Le couple ducal, en buste serré, est peint dans des camaïeux de gris à un âge plus jeune, semble-t-il. Le duc, dont le regard bleu est perdu dans le vague, affirme son autorité par le port de l'armure, tandis que la duchesse, qui observe son époux, pose la main sur sa poitrine, dans un geste comparable à celui de son autre portrait.

Ce couple princier offre un exemple caractéristique de l'importance des mariages dans la politique du temps. L'union de Wilhelm et de Renée est celle de la Bavière et de la Lorraine, deux États de moyenne importance, qui tentent de s'affirmer entre la maison de France et celle des Habsbourg. En effet, après la mort de Charles le Téméraire devant Nancy, en 1477, la Lorraine avait préservé son indépendance, alors que le duché de Bourgogne était partagé entre Louis XI et Maximilien de Habsbourg, époux de Marie, fille du Téméraire. La maison de Lorraine n'eut de cesse de garantir son apanage, rejoignant en cela les préoccupations des Wittelsbach de Bavière.

Ces portraits en pied réalisent enfin le projet des grands portraits d'apparat. Hans von Aachen sait mettre en scène les corps, qui semblent crédibles malgré le maniérisme certain que développe le style du peintre. Les personnes ne sont plus de simples porte-manteaux, mais ils apparaissent dans leur noblesse et leur dignité. Enfin, ces portraits marquent aussi une conclusion, la fin de l'art allemand du portrait puisque l'artiste intègre les techniques italiennes



pour une représentation en pied : les gestes rhétoriques grandiloquents d'une grande expressivité, tels que la main du duc posée sur son cœur semblent réalistes et sincères. Les époux ne sont pas raides comme dans les portraits d'Albrecht V et d'Anna de Habsbourg. Hans von Aachen travaille aussi le modelé des visages pour nous rendre les personnes présentes tout en épurant le décor. De Hans Wertinger à Hans von Aachen, les ducs de Bavière quittent un style international, celui du gothique, pour en trouver un autre, celui du maniérisme. Entre les deux, le passage au modèle bourgeois allemand tel que le proposa Barthel Beham fut aussi bref que la puissance des cités germaniques, bientôt écrasées par la rivalité des princes (guerre des Paysans, ligue de Smalkalde...). Ceux-ci se démarqueront rapidement du commun des mortels en suivant le modèle des grands souverains et rivaux : les Habsbourg d'Autriche.