



HAL
open science

Le dégoût dans la pensée et la production artistiques italiennes de la Contre-Réforme

Olivier Chiquet

► **To cite this version:**

Olivier Chiquet. Le dégoût dans la pensée et la production artistiques italiennes de la Contre-Réforme. Jusqu'à la nausée. Approche pluridisciplinaire du dégoût aux époques moderne et contemporaine, 2022, 9791032003862. hal-04010738

HAL Id: hal-04010738

<https://hal.science/hal-04010738>

Submitted on 11 Mar 2023

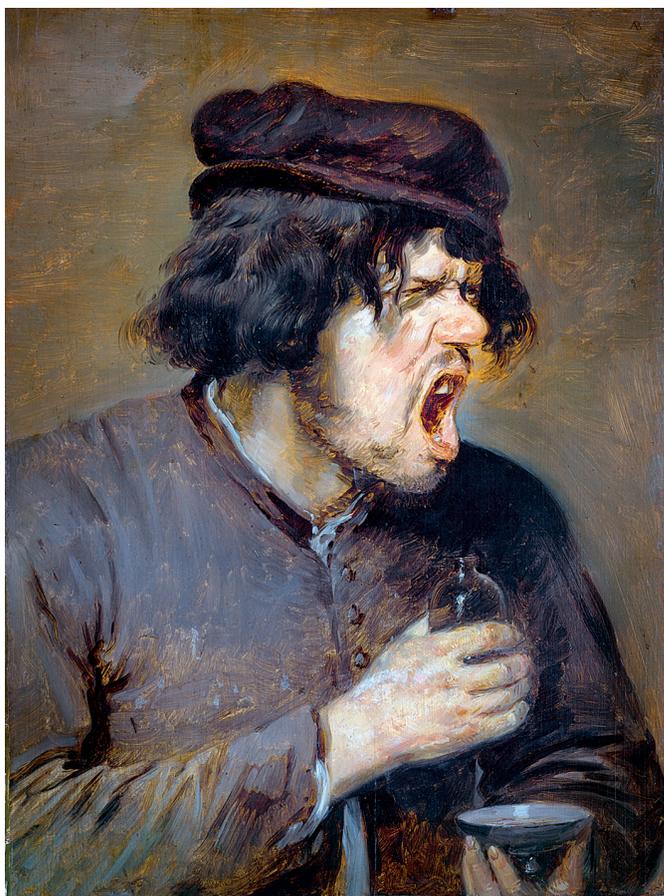
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

JUSQU'À LA NAUSÉE

Approche pluridisciplinaire du dégoût
aux époques moderne et contemporaine

sous la direction de
Laura Bordes *et al.*



CORPS & ÂMES



corps&âmes

Jusqu'à la nausée

**Approche pluridisciplinaire
du dégoût
aux époques
moderne et contemporaine**

sous la direction de

Laura Bordes, Ilona Carmona, Pierre Léger,
Mathilde Mougín et Emmanuel Porte

2022

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE
Aix Marseille Université

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1
Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur presses-universitaires.univ-amu.fr/editeur/pup

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION DILISCO

Le dégoût dans la pensée et la production artistiques italiennes de la Contre-Réforme

Olivier CHIQUET
ELCI, Sorbonne Université

Dans son célèbre opuscule *De la tragédie* (1757)¹, David Hume revient sur le plaisir paradoxal éprouvé par le spectateur à voir représentées sur scène des réalités *a priori* désagréables et suscitant chez lui des passions tout aussi déplaisantes. Il en rend compte, dans le sillage de la *Poétique* d'Aristote, par la « conversion » opérée par la *mimèsis* de ce « mouvement subordonné » de déplaisir en un « mouvement prédominant » de plaisir. Le philosophe pointe toutefois une limite au pouvoir d'esthétisation de l'art dramatique : « Une action figurée dans la tragédie peut être trop sanglante et trop atroce. Elle peut exciter de tels mouvements d'horreur qu'ils ne s'adouciront pas en plaisir ». À ses yeux, l'horreur ne saurait donc faire l'objet de quelque jouissance esthétique que ce soit, parce qu'elle rendrait impossible toute distanciation par rapport à l'objet représenté, la beauté de la forme imitative s'effaçant alors nécessairement derrière l'horreur de son contenu. De même, Emmanuel Kant, au paragraphe 48 de sa *Critique de la faculté de juger* (1790), remarque que si « les furies, les maladies, les dévastations de la guerre, etc., peuvent, en tant que réalités nuisibles, être de très belle manière décrites et même représentées par des peintures² », tel n'est pas le cas du dégoût, qui se voit ainsi exclu du jugement esthétique. C'est la raison pour laquelle Hume éreinte le choix malheureux des peintres figurant « surtout des sujets remplis d'horreur tels que des crucifixions et des martyres, où l'on ne voit que des tortures, des blessures, des exécutions, et une souffrance passive, sans aucune

1 David Hume, *Les Essais esthétiques*, vol. II, éd. Renée Bouveresse, Paris, Vrin, 1974, p. 106-114.

2 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, éd. Alain Renaut, Paris, Garnier Flammarion, 1995, p. 298.

action ou affection³». Or, ce faisant, il condamne un type de représentations qui correspond parfaitement à celui promu par la pensée tridentine et post-tridentine sur l'art.

Nous entendons par là l'ensemble formé par les traités de la fin du XVI^e siècle tirant les conséquences esthétiques des préceptes assez vagues contenus dans le décret conciliaire sur les images sacrées (*De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus*) adopté lors de la dernière session du Concile de Trente, le 3 décembre 1563. Or, aux yeux des théoriciens italiens de l'art les plus proches de la Contre-Réforme – en particulier le prélat Giovanni Andrea Gilio (qui publie ses *Dialoghi dove si ragiona degli errori e degli abusi de' Pittori circa l'histoire* en 1564) et Gabriele Paleotti, cardinal et archevêque de Bologne ayant lui-même participé au Concile (et dont le *Discorso attorno alle immagini sacre e profane* paraît en 1582) –, le peintre sacré ne doit en aucun cas édulcorer les réalités écœurantes de ses « peintures cruelles et horribles » (« pitture fiere et orrende »), selon l'expression de Paleotti, et notamment de ses représentations de la Passion du Christ et du martyre des saints.

Comment nos théoriciens envisagent-ils de concilier cette nécessaire figuration de l'abject avec l'exigence artistique de beauté ? Quel équilibre les artistes italiens parviennent-ils à trouver en la matière ? Nous étudierons d'abord la manière dont la théorie tridentine de l'art défend l'idée d'une représentation sans concession de l'abject intrinsèque aux « peintures horribles ». Force sera toutefois de constater, dans un deuxième temps, que lorsqu'ils figurent la douleur du Christ ou des saints, les artistes italiens ne vont pas aussi loin que le souhaiteraient les théoriciens, donnant en effet à voir un macabre qui ne s'accompagne pas d'un véritable enlaidissement des corps ni, surtout, des visages des suppliciés. La mise en évidence de ce déphasage entre la théorie et la pratique artistiques nous conduira, enfin, à nous demander pourquoi il ne saurait exister de Grünewald italien, en d'autres termes pourquoi les artistes de la Péninsule n'oublient jamais la leçon d'harmonie héritée de l'Humanisme.

3 David Hume, *op. cit.*, p. 113.

La légitimation de l'abject des « peintures cruelles et horribles » dans la théorie tridentine et post-tridentine sur l'art

Le peintre-historien ou la nécessité historique et théologique de l'horreur

Aux yeux des théoriciens de l'art de la Contre-Réforme, en particulier de Gilio, le peintre doit avant tout faire œuvre d'historien, en se montrant fidèle à des vérités historiques, c'est-à-dire bibliques, dont il ne serait que l'humble traducteur :

Qu'il veuille surtout à le [le sujet de l'histoire] faire simple et pur, parce que le mélanger avec le poétique et l'inventé n'est rien d'autre que déformer le vrai et le beau, et le rendre faux et monstrueux. Raison pour laquelle Horace disait : *Celui qui mélange le faux et le vrai ment*. En effet, le peintre-historien n'est rien d'autre qu'un traducteur, qui fait passer l'histoire d'une langue à une autre, en l'occurrence de la plume au pinceau, de l'écriture à la peinture. [...] Je considère comme étant beaucoup plus habile l'artiste qui fait coïncider l'art avec la vérité du sujet, que celui qui tord la pureté du sujet au profit de la grâce de l'art⁴.

L'artiste ne saurait donc faire passer la beauté artistique avant la vérité et, partant, embellir les figures et les épisodes rebutants évoqués dans les Écritures, la véritable laideur consistant en effet à « déformer le vrai ». Gilio en donne un parfait exemple : la *Flagellation* de Sebastiano del Piombo (**Fig. 1**) de San Pietro in Montorio de Rome, réalisée en 1518 et alors admirée pour son rendu anatomique.

Le peintre montrerait beaucoup mieux la force de l'art en le [Jésus] représentant affligé, couvert de sang et de crachats, écorché, couvert de plaies, déformé, livide et laid, de sorte qu'il n'ait plus semblance humaine. Voilà ce que seraient l'habileté, la force et la vertu de l'art ; voilà ce que seraient la dignité et la perfection de l'artiste. En effet, la *Flagellation* de frère Sebastiano donne à voir des coups comme portés avec des fouets en coton et pour rire, et non avec des cordes épaisses et noueuses, ou pire encore⁵.

Ne pas représenter l'écoeuvrante difformité de Jésus au moment de la Passion constitue pour le théoricien une « habitude répugnante » (« sozza usanza »), caractéristique de la production maniériste et de son « art pour l'art ».

4 Paola Barocchi (dir.), *Trattati d'arte del Cinquecento, fra manierismo e Controriforma*, vol. II, Bari, Laterza, 1960-1962, p. 38-39.

5 *Ibid.*, p. 40.

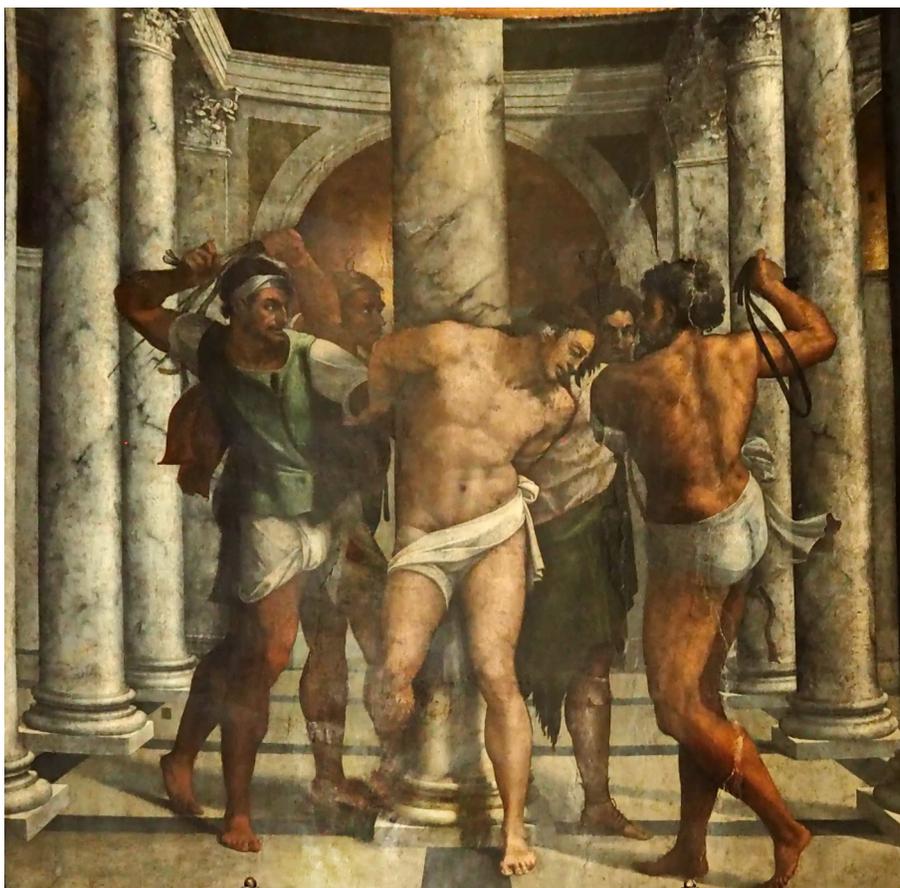


Fig 1. Sebastiano del Piombo, *La Flagellation du Christ*, 1518, fresque, 515 × 300 cm, San Pietro in Montorio, Cappella Borgherini, Rome, Italie © wikimedia commons.

En outre, pareille « habitude » s'avère d'autant plus condamnable que l'enlaidissement du Christ sur le Golgotha est chargé d'une forte valeur théologique. En effet, par sa défiguration volontaire sur la Croix, le Sauveur prend sur lui toute la laideur de l'Homme héritée de la Chute (où ce dernier perd sa ressemblance avec Dieu, qui fondait sa beauté, pour rejoindre la *regio dissimilitudinis* des scolastiques), afin de la racheter. « Cette espèce de laideur dans le Christ te rend beau. S'il n'avait voulu passer par là, tu n'aurais point recouvré ta beauté perdue. Il était donc tout défiguré sur la Croix ; mais cette laideur nous embellissait », affirme ainsi Saint Augustin⁶.

6 Saint Augustin, *Sermons sur l'Écriture*, éd. Maxence Caron, Paris, Robert Laffont, 2014, p. 240 (XXVII, 6).

Le peintre-orateur face à l'épineux problème des « peintures cruelles et horribles »

Si, en tant qu'historien, le peintre se doit de traduire en images les vérités bibliques afin d'en instruire le spectateur et de les lui rappeler, il doit également l'édifier efficacement et, partant, faire également œuvre d'orateur ou de prédicateur, comme le souligne explicitement Paleotti dans son *Discorso* – la fonction émotive de la peinture sacrée supplantant d'ailleurs ses fonctions didactique et mémorielle, dans un contexte de guerres de religion où les catholiques se voient persécutés tant par les protestants que par le Turc.

Les paradigmes de la vérité et de l'efficacité s'avèrent toutefois parfois contradictoires, et tout particulièrement dans le cas des « peintures horribles ». En effet, d'un côté, le peintre-historien ne saurait chercher à atténuer l'effroi provoqué par la vue de la souffrance des suppliciés ou de l'extrême violence de leurs bourreaux ; mais, de l'autre, puisque ce type de peintures ne saurait *a priori* plaire ni, par conséquent, emporter l'adhésion du spectateur, le peintre-orateur devrait quant à lui logiquement atténuer la laideur de ce type de représentations.

Après avoir condamné les « peintures cruelles et horribles », Paleotti indique pourtant :

Nous croyons toutefois qu'à cette règle doivent faire exception deux cas très fréquents et remarquables : d'une part, quand ces images sont réalisées pour louer et amplifier la vertu ; d'autre part, quand elles le sont pour faire haïr et détester le vice et le péché⁷.

« Faire haïr et détester le vice et le péché » ou la possibilité d'« avoir la main lourde »

Le deuxième cas ne pose en fait guère problème. En effet, comme l'explique le théoricien, le peintre peut tout à fait figurer Lucifer, les vices, les damnés, les bourreaux du Christ..., dans toute leur horreur, puisqu'il a pour mission de les faire abhorrer du spectateur.

Il est même autorisé à en exagérer la difformité, sans pour autant risquer de contrevenir à la vérité historique : il ne pourra en effet jamais être hyperbolique, puisque l'abjection morale de ces figures dépasse infiniment les moyens de la représentation.

Or, on peut ici accorder autant de liberté au peintre qu'il le souhaite quant à la représentation des ténèbres et de la misère, des tourments et des angoisses,

7 Paola Barocchi (dir.), *op. cit.*, p. 417 (II, 35).

des cris et des hurlements, du désespoir, des flammes ainsi que de l'éternité de tous les tourments – pourvu qu'il le fasse avec vraisemblance –, car il ne s'agira jamais là d'amplification, puisqu'on ne peut, ni avec de l'encre, ni avec des couleurs, ni même en esprit, égaler l'immensité et l'infinité de tant de mal. De même, le peintre qui voudrait peindre certains vices comme l'impiété, l'hérésie, la perfidie, le sacrilège et l'hypocrisie, dans le but de montrer leur laideur pour les rendre odieux aux yeux des fidèles, pourra lui aussi, suivant l'exemple des orateurs prononçant de vigoureuses invectives à l'encontre des cruels coupables, en ayant la main lourde et en exagérant, recourir habilement à quelque artifice, afin qu'à partir de l'aspect d'une image aussi difforme les esprits aient encore davantage en abomination pareils crimes⁸.

« Louer et amplifier la vertu » : le recours au paradoxe aristotélicien de la représentation

En revanche, il pourrait sembler beaucoup plus délicat de montrer dans toute leur horreur la Passion du Christ, le martyr des saints ainsi que les saints pénitents, puisqu'il s'agit alors pour le peintre-prédicateur d'inciter le spectateur à imiter pareils modèles et que, pour ce faire, il doit savoir *delectare*. Raison pour laquelle Paleotti avait dans un premier temps condamné les « peintures cruelles et horribles », les considérant comme des images inutiles et déplaisantes montrant « sans poursuivre aucune finalité vertueuse certains actes que la nature humaine abhorre⁹ ».

Pour concilier sur ce point les paradigmes du peintre-historien et du peintre-orateur, Paleotti n'a d'autre choix que de recourir au paradoxe aristotélicien de la représentation, qu'il mentionne en citant un passage équivalent du *De audiendis poetis* de Plutarque :

Le plaisir que procure une imitation de cette sorte est si grand que les choses qui, par nature, sont généralement perçues par nos yeux avec dégoût et horreur [*fastidio et orrore*], comme la vue d'un monstre, d'un cadavre ou d'une taupe, produisent un effet inverse quand elles sont bien imitées, et plaisent infiniment, comme, outre Aristote, l'affirme Plutarque : *Les lézards, les singes ou le visage de Thersite plaisent quand ils sont peints, en raison non pas de leur beauté mais de leur ressemblance ; car ce qui est laid par nature ne peut devenir beau, mais on loue l'imitation donnant à voir la ressemblance de quelque chose de beau ou de laid*¹⁰.

Plus généralement, le paradoxe de la représentation, tel qu'il est exposé au chapitre 4 de la *Poétique*, permet aux théoriciens de la littérature et de l'art de

8 *Ibid.*, p. 418 (II, 35).

9 *Ibid.*, p. 416 (II, 35).

10 *Ibid.*, p. 219 (I, 22).

la seconde moitié du XVI^e siècle de penser la « belle laideur¹¹ », dans la mesure où il explique pourquoi des réalités naturellement déplaisantes peuvent susciter du plaisir chez le spectateur : les arts mimétiques permettraient à ce dernier de prendre de la distance par rapport au contenu de l'imitation et, partant, d'éprouver un double plaisir, intellectuel (lié à la connaissance) et esthétique (lié à l'appréciation de la qualité de la *mimèsis* elle-même).

Or, non seulement Paleotti s'appuie sur le texte aristotélicien, mais il en force le sens, affirmant que la *mimèsis* serait en mesure de racheter non seulement la terreur et la pitié, mais également l'horreur. Il s'inspire en cela de dramaturges et théoriciens pratiquant et défendant le genre de la tragédie macabre, dans un contexte de *revival* des pièces sanglantes de Sénèque. Ainsi, dans sa fameuse lettre à Bernardo Tasso sur la poésie épique (1557), Giovanni Battista Giraldi Cinzio pouvait-il affirmer :

J'ai parfois cherché à montrer les choses horribles et épouvantables en sorte que leur laideur suscite quelque plaisir et qu'advienne ce que nous explique Aristote et, après lui, Horace, à savoir que nous regardons volontiers les images des choses horribles quand celles-ci sont représentées avec grâce. Cette dernière consiste dans la convenance, c'est-à-dire que lorsque les descriptions sont conformes aux choses, fussent-elles dégoûtantes et horribles [*sozze et orribili*], non seulement nous ne les fuyons pas, mais nous les regardons volontiers et avec plaisir¹².

La Passion du Christ et le martyr des saints dans l'art sacré italien : une cruauté sans difformité

Tout, dans ces textes théoriques, semble donc légitimer l'abjection et autoriser une forme de retour à une esthétique expressionniste et déformante, caractéristique d'une partie de la production artistique du Moyen-Âge tardif. Force est toutefois de constater que les artistes italiens ne vont pas aussi loin dans l'exploration de l'horreur promue par les penseurs tridentins et post-tridentins.

Les déformations violentes des ennemis de la foi

Même lorsqu'il s'agit de figurer les forces du Mal, en particulier les bourreaux du Christ et des saints martyrs, l'art italien ne recourt guère aux déformations expressionnistes fréquemment employées par les artistes

¹¹ Sur ces questions, nous nous permettons de renvoyer à Olivier Chiquet, *Penser la laideur dans l'art italien de la Renaissance*, Rennes, PUR, 2022.

¹² Bernard Weinberg (dir.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. II, Bari, Laterza, 1970-1974, p. 459.

nordiques. Cette observation souffre toutefois certaines exceptions, notamment dans l'aire lombarde, d'ailleurs fortement influencée par la tradition picturale des Flandres.

Une réelle difformité caractérise néanmoins les ennemis de la foi dans les peintures et, surtout, les sculptures polychromes en terre cuite des *Sacri Monti*, ensemble de chapelles construites à l'imitation des lieux saints entre la fin du xv^e et le milieu du xvii^e siècle dans la région des Préalpes (en Lombardie et dans le Piémont)¹³. À Varallo, on est par exemple frappé par le type particulièrement répugnant du bourreau goitreux : présent dans la figuration de la montée au calvaire du jubé de Santa Maria delle Grazie, peint par Gaudenzio Ferrari en 1513 (**Fig. 2**), il sera ensuite repris dans la chapelle de la Comparution de Jésus devant Caïphe, dans celle de la Montée au Calvaire ainsi que dans celle de la Crucifixion.

On ne peut s'empêcher de penser à leur propos aux développements (naturellement tributaires de l'esthétique nordique) de Hegel relatifs à l'art romantique, c'est-à-dire l'art chrétien, où le philosophe se réfère à la tradition physiognomonique associant étroitement le vice et la laideur :

Les ennemis, qui, adoptant une attitude d'opposition à Dieu, condamneront le Christ, le railleront, le martyriseront, le crucifieront, seront représentés comme animés d'une méchanceté foncière qui se traduira dans la représentation extérieure par la laideur, la grossièreté, la barbarie, par des visages déformés par la haine et la fureur. Sous tous ces rapports, le non-beau apparaît ici, à la différence de ce qui caractérise l'art classique, comme un moment nécessaire¹⁴.

Or, ce qui pose problème aux yeux de Hegel, c'est bien l'incompatibilité foncière entre la beauté du Christ et le scandale de sa mort :

Mais dans la nature divine, la mort ne doit être considérée que comme un état transitoire, comme une étape vers la conciliation de l'esprit avec lui-même et vers la fusion de l'humain et du divin, de l'universel avec la subjectivité apparente. C'est cette affirmation qui doit être représentée d'une façon positive, parce qu'elle constitue la base et l'exigence primitives¹⁵.

13 Sur les *Sacri Monti*, voir la thèse de doctorat d'Anne Lepoittevin, « La statuaire très chrétienne des *Sacri Monti* d'Italie (1490-1680) : genèse, histoire et destin d'une invention moderne », soutenue le 30 novembre 2013 au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours.

14 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, vol. V, Paris, Aubier-Montaigne, 1964, p. 41.

15 *Ibid.*, p. 41-42.



Fig 2. Gaudenzio Ferrari, *Montée au calvaire du jubé*, détail des *Histoires de la vie et de la passion du Christ*, fresque, 1513, Église Santa Maria delle Grazie, Varallo Sesia, Italie © wikimedia commons.

L'horreur sans difformité du Christ et des saints martyrisés

De fait, lorsque l'on observe le Christ des différents *Sacri Monti* de Varallo rejouant les épisodes successifs de la Passion (chapelles de la Flagellation,

du Couronnement d'épines, de la Montée au calvaire et de la Crucifixion), et même si le spectateur peut plonger son regard dans ses plaies ouvertes – dans la tradition de l'*ostentatio vulnerum* mise en scène dans les *Compianti* d'Émilie-Romagne et de Vénétie –, on s'aperçoit qu'il n'y est jamais défiguré par la douleur.

Il en va de même des saints martyrs et pénitents des quarante-deux représentations de la crypte de la cathédrale Saint-Pierre de Bologne, achevées par Bartolomeo Cesi et Camillo Procaccini en 1585¹⁶. C'est là que le cardinal Paleotti – qui est d'ailleurs l'auteur du programme iconographique – accueille deux fois par semaine les futurs prêtres afin de leur enseigner la discipline des corps, ces « peintures cruelles et horribles » ayant pour fonction de mettre sous leurs yeux les exemples à imiter. Si les corps des saints y sont bel et bien tourmentés, la sérénité et l'harmonie que conservent leurs visages suggèrent leur grandeur d'âme.

On pourrait appliquer le même raisonnement au martyrologue peint du déambulatoire de Santo Stefano Rotondo de Rome (**Fig. 3**), véritable manifeste de l'art religieux de la Contre-Réforme dont s'inspirent d'ailleurs amplement les représentations de la crypte bolonaise¹⁷. La trentaine de scènes, dont l'accumulation ne manque pas de donner la nausée à leurs spectateurs, fut peinte au début des années 1580, à la demande du jésuite Michele Lauretano, alors recteur d'un Collège pour élèves étrangers (allemands et hongrois), par Antonio Tempesta et Pomarancio. Il s'agissait de dénoncer le scandale des massacres perpétrés par les protestants et, surtout, de susciter de nouveaux martyrs catholiques, en habituant les futurs ecclésiastiques au sacrifice qu'ils seraient amenés à faire à leur retour en terre réformée. Là encore, en dépit du « forcènement » (Frank Lestringant) des bourreaux à mettre en pièces les martyrs – d'ailleurs placés au premier plan, comme pour faciliter l'identification des spectateurs avec ces corps sanguinolents et affreusement mutilés –, les visages, à quelques rares exceptions près, ne grimacent pas.

16 Aujourd'hui perdues, voir, pour une reconstitution du cycle, Ilaria Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna, Editrice Compositori, 2008.

17 Voir Lydia Salviucci Insolera, « Gli affreschi del ciclo dei martiri commissionati al Pomarancio in rapporto alla situazione religiosa ed artistica della seconda metà del Cinquecento », in Joseph Pál, Hugo Brandenburg (dir.), *Santo Stefano Rotondo in Roma. Archeologia, storia dell'arte, restauro*, Actes du colloque international (Rome, 10-13 octobre 1996), Wiesbaden, Reichert, 2000, p. 129-138 ; mais aussi la préface de Frank Lestringant à son édition de Richard Verstegan, *Théâtre des cruautés des hérétiques de notre temps*, Paris, Chandeigne, 1995, p. 7-44.



Fig 3. Antonio Tampesta et Pomarancio, *Martyrologue*, c. 1580, fresque, Église Santo Stefano Rotondo, Rome, Italie © wikimedia commons.

Pourquoi un Grünewald italien est-il impossible ?

Les artistes italiens font donc le choix d'atténuer l'abjection de ce type de scènes en dissociant l'horreur de la laideur, et en conservant l'harmonie des visages, fenêtres de l'âme, du Christ et des saints. La constatation de pareil décalage entre les préceptes des théoriciens et la production religieuse de l'époque nous amène ainsi à nous demander pourquoi la leçon de beauté et d'harmonie héritée de l'Humanisme n'est jamais trahie par les artistes italiens.

La leçon de la Renaissance italienne

Malgré les apparences, en Italie, cet héritage n'est d'ailleurs pas plus oublié des théoriciens tridentins et post-tridentins que des artistes eux-mêmes. Le modèle promu par la plupart des théoriciens, à commencer par Gilio, pour la représentation de la douleur du Christ pendant la Passion est à cet égard tout à fait significatif. Il s'agit en effet du groupe statuaire de *Laocoon et ses fils*, redécouvert en 1506 :

Si l'on retrouvait les peintures antiques, on apprendrait beaucoup d'autres secrets de l'art que nous n'en connaissons actuellement. Mais, des seules statues, nous pouvons tirer une preuve évidente de la maîtrise des peintres et des sculpteurs antiques, ce que chacun de vous a pu observer à Rome à travers de nombreuses statues, en particulier le *Laocoon du Belvédère* qui, avec ses enfants, et ainsi immobilisé par les serpents, semble donner à voir l'angoisse, la douleur et le tourment que le prêtre éprouva en pareilles circonstances¹⁸.

Dans un premier temps, ce choix ne surprend guère, puisque le groupe antique avait été immédiatement célébré pour sa parfaite représentation de différentes passions passagères et pour sa capacité à émouvoir le spectateur. Plus précisément, on a pu affirmer que le *Laocoon* suscite chez ce dernier un mélange de terreur et de pitié, c'est-à-dire les deux passions tragiques par excellence. Cet *exemplum doloris* en vient donc, notamment sous la plume de Bernardino Tomitano (dans ses *Ragionamenti della lingua toscana* publiés en 1545), à constituer une incarnation iconographique de la catharsis tragique et du paradoxe aristotélicien de la représentation, dont on sait l'importance notamment dans l'édifice conceptuel de Paleotti.

Toutefois – et contrairement à ce que l'on a souvent dit –, le groupe statuaire est également admiré dès le xvi^e siècle pour le parfait équilibre qu'il établit entre le rendu naturaliste de l'intensité de la douleur d'une part, et la conservation de la beauté harmonieuse des corps et des visages d'autre part. La *Caricature de Laocoon*, dont le dessin est attribué à Titien (**Fig. 4**) et qui fut réalisée au début des années 1550, démontre en effet que cette idée n'attend pas l'Académie royale de sculpture et de peinture du Grand Siècle, pas plus d'ailleurs que Winckelmann ou Lessing, pour émerger. La métamorphose des trois protagonistes en singes qu'elle donne à voir peut certes s'interpréter, en vertu de la métaphore de *ars simia naturae*, en termes de rivalité entre l'école toscano-romaine et l'école vénitienne, le dessin et la couleur, la sculpture et la peinture, le culte de l'antique et le naturalisme¹⁹. Mais, dans la mesure où le singe constitue aussi dans la pensée de la Renaissance un parangon de laideur (tant physique que morale), la parodie de Titien semble également mettre en garde l'artiste, l'invitant à ne pas aller trop loin dans le rendu naturaliste de l'expression, sous peine d'enlaidir son œuvre et, partant, de la rendre comique pour le spectateur.

18 Paola Barocchi (dir.), *op. cit.*, p. 41-42.

19 Pour une synthèse, voir Michel Hochmann, « Laocoon à Venise », *Revue germanique internationale*, n° 19, 2003, p. 91-103, <http://rgi.revues.org/940>.



Fig 4. D'après Titien (?), *Caricature du Laocoon*
(Source : article de Michel Hochmann,
<https://journals.openedition.org/rji/940#bodyftn20>).

Le choix du *Laocoon* comme paradigme de la représentation martyrologique traduit donc bien l'ambiguïté de la pensée tridentine sur la figuration artistique de l'horreur : même aux yeux des théoriciens, qui pourtant s'en prévalent, le paradoxe aristotélien ne saurait à lui tout seul racheter l'abject d'une représentation trop réaliste de la cruauté du martyre. Comment expliquer cette réticence des Italiens à priver les suppliciés vertueux de toute harmonie ?

Le risque du comique involontaire

Un premier risque que les peintres et les théoriciens italiens de la Contre-Réforme n'entendent pas courir est, comme nous le sous-entendions à propos du dessin gravé de Titien, celui du comique involontaire, susceptible de ruiner la portée didactique et émotive des « peintures horribles ».

Comme le souligne Lodovico Castelvetro dans un passage de sa *Poetica* (1570) – qui sera d'ailleurs en partie censuré –, représenter sur scène (et, donc, en peinture) une action trop violente prête à rire en raison de son inévitable manque de vraisemblance, transformant ainsi la tragédie

macabre en une comédie. Le poéticien parle à ce propos de « destruction de l'effet » (« distruggimento dell'effetto ») :

Puisque l'expérience a montré que pareilles cruautés et pareilles horreurs ne sauraient être représentées sur scène avec vraisemblance, qu'elles font davantage rire que pleurer et qu'elles produisent un effet non pas tragique mais comique. Que celui qui en douterait se rende à une représentation de la Passion de notre Seigneur là où on a l'habitude de la jouer, et tout particulièrement à Rome, et qu'il se retienne de rire, s'il le peut²⁰.

Le risque d'occulter la divinité du Christ

En outre, pour la Passion, se pose la question de savoir comment traduire visuellement la part de divinité du Christ qui perdure sous ses dehors suppliciés et humiliés.

Dans quelle mesure, par exemple, les arts de l'espace pourraient-ils figurer certaines incises par lesquelles le narrateur de l'*Humanità di Christo* (1534) de Pietro Aretino interrompt son évocation de l'enlaidissement de Jésus au cours de la Flagellation²¹ ?

Quand la foule eut un peu reculé, ces méchants hommes commencèrent à battre Jésus avec tant de cruauté que, tandis que les coups de fouets pleuvaient sur sa chair, *on voyait la divinité et l'humanité se séparer, comme l'or et l'argent se séparent sous l'effet du feu et de l'eau : l'humain demeurerait tout noir sous les coups, tandis que le divin, non seulement résistait à l'assaut, mais maintenait encore debout l'humanité que la souffrance faisait se contorsionner.* [...] Mais voici que la Vierge est arrivée. Elle va cherchant son fils des yeux ; et en le voyant, elle ne le reconnut pas, car il ne semblait plus être lui-même. [...] Toute muette, elle regardait dans quel état l'avaient mis les fouets. La chair, qui avait la couleur d'un corps battu, avait été tellement soulevée par les coups de fouets qu'elle avait perdu toute sa délicatesse et, blessée partout de la même façon, elle était partout égale. *Sa nature divine à laquelle elle se tenait, car elle lui reconfortait le cœur et les esprits, n'apparaissait pas au dehors ; et si jamais elle se découvrait, c'était d'une façon qui se peut seulement imaginer*²².

De fait, le Christ du célèbre *Retable d'Issenheim* de Colmar, réalisé par Grünewald en 1516 sur le thème de la tentation de Saint Antoine, frappa justement Joris-Karl Huysmans en ce que « l'Homme-Dieu de Colmar n'[y]

20 Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, Vienne, per Gaspar Stainhofer, 1570, p. 160-161.

21 Voir en particulier Élise Boillet, *L'Arétin et la Bible*, Genève, Droz, 2007, p. 164-174.

22 Pietro Aretino, *Trois Livres de l'humanité de Jésus-Christ*, trad. Jean de Vauzelles (1539) adaptée par Elsa Kammerer, Paris, Éditions de la rue d'Ulm, 2004, p. 61-70 (nous soulignons).

est plus qu'un triste larron que l'on patibula²³ ». L'écrivain, qui considère Grünewald – à la fois le « plus forcené des réalistes » et le « plus forcené des idéalistes » – comme le peintre par excellence, insiste dans son *ekphrasis* sur la déformation du Christ et le pourrissement de ses chairs (objet paradigmatique de dégoût²⁴), comme il le fait également à propos de sa *Crucifixion*, aujourd'hui à Karlsruhe, au premier chapitre de son roman *Là-bas* (1891).

Le risque de faire « perdre la foi »

Or, recouvrir totalement la divinité du Christ par son humanité souffrante s'avère particulièrement périlleux quant à l'édification du fidèle. Ainsi, avec son *Christ mort* (1522), Holbein le Jeune donne à voir, dans la solitude de son cercueil, un corps humain que la mort a privé de toute identité et de toute beauté ; rien n'y annonce la résurrection de Jésus sur le mont Thabor.

Fiodor Dostoïevski fut extrêmement frappé par ce panneau, qu'il évoque dans *l'Idiot* (1874). En effet, Rogojine en possède une copie et, s'adressant au prince Mychkine, affirme : « Ce tableau !... ce tableau !... Mais sais-tu qu'en le regardant un croyant peut perdre la foi²⁵ ? » Dostoïevski en propose en outre une magnifique *ekphrasis*, où émergent deux questions radicales, susceptibles d'exposer le spectateur au « soleil noir de la mélancolie²⁶ » :

Mais le plus étrange était la singulière et passionnante question que suggérait la vue de ce cadavre de supplicié : si tous les disciples, ses futurs apôtres, les femmes qui l'avaient suivi et s'étaient tenues au pied de la Croix, ceux qui avaient foi en Lui et L'adoraient, si tous ses fidèles ont eu un semblable cadavre sous les yeux (et ce cadavre devait être certainement ainsi), comment ont-ils pu croire, en face d'une pareille vision, que le martyr ressusciterait ? [...] Les hommes qui entouraient le mort, bien que le tableau n'en représentât aucun, durent ressentir une angoisse et une consternation affreuses dans cette soirée qui brisait d'un coup toutes leurs espérances et presque leur foi. Ils durent se séparer en proie à une terrible épouvante, bien que chacun d'eux emportât au fond de lui une prodigieuse et indéracinable pensée. Et si le Maître avait pu voir sa propre image à

23 Joris-Karl Huysmans, *Les Grünewald du musée de Colmar. Des primitifs au Retable d'Issenheim*, éd. Pierre Brunel, André Guyaux et Christian Heck, Paris, Hermann, 1988, p. 22.

24 Pour une enquête sur le dégoût suscité par la décomposition, voir Hicham-Stéphane Aféissa, *Esthétique de la charogne*, Bellevaux, Dehors, 2018.

25 Fiodor Dostoïevski, *L'Idiot*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1953, p. 266.

26 Pour reprendre l'expression de Nerval, à laquelle se réfère le titre d'un célèbre essai de Julia Kristeva (*Soleil noir. Dépression et mélancolie*) où sont analysés le *Christ mort* d'Holbein ainsi que les pages que lui consacre Dostoïevski.

la veille du supplice, aurait-il pu Lui-même marcher au crucifiement et à la mort comme Il le fit ? C'est encore une question qui vous vient involontairement à l'esprit quand vous regardez ce tableau²⁷.

Pour toutes ces raisons, les « peintures horribles » – celles qui représentent les ennemis de la foi et, surtout, celles qui figurent la mise à mort du Christ et des saints – s'éloignent des préceptes tridentins et post-tridentins, dont on a d'ailleurs pu entrevoir les contradictions ou, du moins, les ambiguïtés en la matière. Elles montrent ainsi combien la tradition artistique italienne diffère des habitudes nordiques, et que la production italienne liée à la Contre-Réforme ne saurait être interprétée comme un simple retour à une esthétique gothique²⁸.

²⁷ Fiodor Dostoïevski, *op. cit.*, p. 496-497.

²⁸ Sur ce dernier point, voir Paolo Prodi, « Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica », *Archivio italiano per la storia della pietà*, vol. IV, 1962, p. 123-212.

Table des matières

Laura BORDES, Ilona CARMONA, Pierre LÉGER, Mathilde MOUGIN et Emmanuel PORTE Avant-propos	5
Penser le dégoût	
Pierre LÉGER Introduction à la philosophie du dégoût	11
Pascal TARANTO Le dégoût, une émotion éthique ?	21
Pierre LYRAUD Sur le fragment 625 Le dégoût dans la pensée de Pascal	31
Bruno TRENTINI La dimension esthétique du dégoût comme assujettissement des facultés	45
Giuseppe DI LIBERTI Le dégoût Frontière ou paradigme de l'expérience esthétique ?	57
Écrire le dégoût	
Laura BORDES et Mathilde MOUGIN Stratégies littéraires et enjeux de la représentation du dégoût	69
Jean-Louis CLARET Le goût du dégoût dans le théâtre anglais de la Renaissance	77
Claire SCHIANO-LOCURCIO Du corps corrompu au corps sanctifié Construction des modèles de perfection féminine chez les clarisses anglaises de l'époque moderne	87
Maxime MORIN « La seule machine qui n'intéresse pas la machine, c'est la machine à dégoûter l'homme des machines » Éthique et politique du dégoût dans l'œuvre polémique de Georges Bernanos	103

Incarner le dégoût

Emmanuel PORTE	
Les objets du dégoût au croisement des disciplines	119
Jérôme LAUBNER	
Des malades « en âme, et corps horrible[s] » Représentations et usages du dégoût dans les écrits liés à la vérole à la Renaissance	127
Aureo LUSTOSA GUERIOS NETO	
Disgust and avoidance The silence around cholera and its symptoms in 19 th -century literature	139
Nicolas CAMBON	
Taire ou exprimer le dégoût ? Usages d'un affect dans la construction des savoirs sur l'anthropophagie (fin XVII ^e -début XIX ^e siècle en Europe)	153
Béatrice HERMITTE	
Corps déviants, corps souffrants Quelques réflexions autour de la collection anatomique du musée Spitzner et de la notion de dégoût	165

Voir et montrer le dégoût

Ilona CARMONA	
Le dégoût et les arts de l'image Une image du dégoût est-elle possible ?	181
Olivier LEPLATRE	
Nausée de l'image	191
Olivier CHIQUET	
Le dégoût dans la pensée et la production artistiques italiennes de la Contre-Réforme	209
Maxime CARTRON	
Mémoire, itérativité et dégoût de l'image <i>Alaric, ou Rome vaincue</i> de Georges de Scudéry et François Chauveau (livre VI)	225
Sylvie COËLLIER	
Une montée de dégoût	241
Bibliographie générale	257

JUSQU'À LA NAUSÉE

APPROCHE PLURIDISCIPLINAIRE DU DÉGOÛT
AUX ÉPOQUES MODERNE ET CONTEMPORAINE

CORPS & ÂMES

Au carrefour des disciplines, c'est la totalité d'un individu physique et mental socialement confronté à d'autres corps et à d'autres individualités que cette collection entend embrasser.

La nourriture avariée, les cadavres, la torture, la débauche, la difformité, la laideur, le vice, l'immoralité suscitent, chacun à leur manière, un sentiment de répulsion, d'aversion, d'abjection, communément rattaché à l'émotion plurielle du dégoût. Réaction épidermique, il renvoie en premier lieu à un réflexe physiologique qui survient à la suite de la perception ou de l'ingestion d'un élément organique corrompu. Il peut par ailleurs relever d'une condamnation morale de conduites déviantes ou de mœurs viciées. Les contours de cette émotion demeurent ainsi extrêmement confus. Le dégoût se décline sur les plans physique, éthique, social et esthétique, ce qui contraint à sa circonscription dans un temps et un espace donnés. Émotion naturelle et culturelle, répugnante et fascinante, le dégoût, fort de toutes ces ambiguïtés, impose une réflexion pluridisciplinaire. Philosophie, littérature, histoire et sciences de l'art dialoguent ici dans une réflexion liant époques moderne et contemporaine. Cet ouvrage interroge la manière de penser, d'exprimer, d'incarner et de représenter cette émotion.

Couverture

Gorgée amère, (The Bitter Potion),
tableau d'Adriaen Brouwer,
© Bridgeman Images.

Laura Bordes (CIELAM), Ilona Carmona (LESA), Pierre Léger (CGGG), Mathilde Mouglin (CIELAM, TELEMME) et Emmanuel Porte (TELEMME) sont des jeunes chercheurs de l'université d'Aix-Marseille en littérature, sciences de l'art, philosophie et histoire.