

Table des matières

Elisa de Halleux et Marianna Lora, <i>Introduction</i>	7
I. La nudité entre sacré et profane	
Lise Wajeman, <i>Profanation de la nudité sacrée</i>	19
Anne Corneloup, <i>Nudité recadrée, nudité glosée : l'Adam et Ève en buste de Hans Holbein le Jeune</i>	33
Philippe Morel, <i>L'érotisme de la grâce dans la peinture religieuse de Parmigianino</i>	49
Itay Sapir, <i>La transformation sacrée : le nu caravagesque entre la vie et la mort</i>	67
II. Formes et fonctions expressives de la nudité christique	
Maurice Brock, <i>L'Enfant Jésus en Laocoon chez Raphaël</i>	81
Guillaume Cassegrain, <i>Homme nu couché dans un paysage : la Pietà de Viterbe de Sebastiano del Piombo</i>	103
Elisa de Halleux, <i>Entre divinité et humanité : l'androgynie du Christ, une théologie visuelle ? L'exemple du Christ mort de Rosso Fiorentino</i>	117
Véronique Dalmaso, <i>La beauté christique en partage</i>	135
Cyril Gerbron, « <i>Ma douleur est toujours en ta présence</i> ». <i>Le Christ nu comme image efficace dans l'œuvre de Fra Angelico</i>	149
III. La nudité en proie aux critiques et à la censure	
Marianna Lora, « <i>Una gran feminaccia ignuda che mostra tutte le parti di dietro</i> ». <i>La figure d'Ève dans une Immaculée Conception de Carlo Portelli</i>	165
Stefano Pierguidi, <i>Da Michelangelo a Michelangelo. La sessualità di Cristo censurata</i>	181
Ralph Dekoninck, <i>L'art mis à nu par ses théologiens, même. Image de la nudité, nudité de l'image dans la littérature ecclésiastique post-tridentine</i>	199

INTRODUCTION

Elisa de Halleux et Marianna Lora

Aux xv^e et xvi^e siècles, la nudité se diffuse largement au sein des arts figuratifs, essentiellement dans les images profanes mais aussi, et parfois de manière surprenante, dans les représentations religieuses. Au même moment, le statut de l'image religieuse évolue en profondeur. La correspondance intime de la forme et du contenu, telle qu'elle prévalait au Moyen Âge dans l'art religieux, tend parfois à se rompre : une émancipation de l'art vis-à-vis du contenu spirituel se dessine progressivement. Les fonctions complexes – liturgiques, didactiques, apotropaïques ou autres – de l'image religieuse se superposent à des enjeux d'ordre esthétique qui prennent une ampleur nouvelle. La redécouverte de l'Antiquité, l'intérêt pour la pure beauté plastique, amènent les artistes à valoriser le nu pour lui-même. Une des transformations majeures dans l'expression du message religieux par les artistes concerne donc la nudité, à la fois centrale pour la théologie chrétienne et pour la tradition artistique occidentale. Après 1517, l'Église catholique, menacée par les attaques de la Réforme, se lance dans une vaste entreprise de redéfinition du statut, de la fonction, et de l'apparence des images religieuses, qui concerne là encore directement la représentation de la nudité. Or, cette période de la Contre-Réforme correspond précisément à l'épanouissement de l'art maniériste, qui met en scène le nu à des fins avant tout formelles et esthétiques.

On le voit, l'ambivalence semble constitutive de la nudité figurée dans un contexte religieux. Car, d'un côté, le nu est profondément au service du message religieux et de la piété : le corps glorieux du Christ ressuscité, par exemple, souligne son aspect divin, quand la mise en valeur de son sexe peut traduire son « humanation », selon l'analyse désormais célèbre de

Leo Steinberg. Maintes figurations de martyrs ou de saints pénitents, représentés nus et souffrants, sont quant à elles destinées à susciter la compassion et, de la sorte, renforcer la piété des fidèles. Les potentialités sémantiques multiples de la nudité sont donc bien évidemment susceptibles de servir à des fins didactiques ou dévotionnelles variées. Mais, d'un autre côté, de « servante » de la religion la représentation artistique du nu se transforme en menace, dès lors qu'elle détourne l'attention du spectateur vers des préoccupations autres que le message religieux qu'elle est censée appuyer. Par la force de sa présence, et par le trouble sensuel qu'elle provoque, l'image du corps nu capte l'attention vers elle-même, au lieu de favoriser une méditation sur des réalités spirituelles. En troublant les sens, elle en vient à trahir les fonctions premières qui lui étaient assignées. Mais, là encore, tout n'est pas si simple, car le pouvoir érotique du nu ne dénature pas nécessairement le propos religieux, mais participe au contraire à son expression, lorsqu'il entre en résonance avec des thèmes comme l'Incarnation, par exemple.

Pour l'historien de l'art de la Renaissance, l'image du corps nu dans un contexte religieux intervient donc à la croisée de transformations historiques décisives, tant religieuses qu'artistiques. Pourtant, si le corps et le nu ont été l'objet de recherches multiples et fécondes dans le champ de l'histoire de l'art récente, la question du nu dans l'art religieux, objet d'un intérêt croissant, demeure dans son ensemble insuffisamment explorée. Le présent volume constitue les actes des journées d'études *Nudité sacrée. Le nu dans l'art religieux de la Renaissance, entre érotisme, dévotion et censure*, organisées par le Centre d'histoire de l'art de la Renaissance (composante du Centre de recherche HiCSA) de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, qui se sont tenues à l'Institut national d'histoire de l'art les 13 et 14 juin 2008. L'objet de ces journées était d'interroger les relations d'affinité et d'opposition qui se tissent entre le nu et le sacré dans l'art de la Renaissance, en réunissant des études, non pas centrées, comme c'est souvent le cas, sur une seule figure ou une thématique précise, mais considérant au contraire une variété de thèmes, de régions et d'artistes, afin de dégager des parallèles et des évolutions entre les iconographies et les périodes envisagées.

L'ouvrage débute par un ensemble d'études consacrées à l'ambiguïté du nu, partagé entre propos religieux et attrait sensuel. Les articles de Lise Wajeman et Anne Corneloup concernent deux figures bibliques dont la nudité est devenue synonyme même de péché : Adam et Ève. La recrudescence de

représentations des protoplastes à la Renaissance ne s'explique pas tant par une quelconque actualité doctrinale que par l'intérêt manifesté par les artistes pour un sujet permettant de montrer des corps nus et sensuels, dans le cadre de l'histoire religieuse.

Lise Wajeman montre comment les corps nus d'Adam et Ève, formellement très proches de nus profanes, sont pourtant au service du sacré. Si la nudité des premiers parents, à leur création, manifeste leur innocence, elle devient coupable lorsque les corps basculent de l'état paradisiaque aux appétits de la chair, c'est-à-dire, comme bien des peintres se plaisent à le souligner, lors de la première faute. C'est seulement après la Chute que les protoplastes se rendent compte qu'ils sont nus, et qu'ils dissimulent leur nudité. Dans l'art de la Renaissance, ces corps sont pourtant le plus souvent à peine couverts par une feuille ou par une main, et le désir qui les traverse ne laisse pas nécessairement le spectateur indemne. Le regard du spectateur est donc au centre de l'analyse conduite par Lise Wajeman : il s'agit d'un regard concupiscent, qui participe au péché. Conscient de sa perversion, il est nécessairement déchu.

De même, la participation active du spectateur est au cœur de l'étude d'Anne Corneloup consacrée à l'*Adam et Ève en buste* d'Holbein. L'invention tout à fait inédite du peintre tient en particulier au cadrage exceptionnel, qui élide une nudité partout ailleurs librement déployée, dans les représentations traditionnelles en pied. Les effets de ce cadrage sont de nature ludique et, très probablement, érotique. En occultant la nudité des protoplastes, ce cadrage prend la place des feuilles de figuier, des bosquets ou des tuniques de peaux qui cachent habituellement les corps malheureux d'Adam et Ève décrits dans la Genèse. Mais cette fonction de dissimulation n'est qu'apparente, car les corps absents laissent le champ libre à l'imagination du spectateur : sous le bord inférieur du cadre, les images affluent, et les deux protagonistes gesticulent à l'envi. On le voit, la nudité non dévoilée est, dans son absence même, investie de pouvoirs équivalents à son dévoilement, voire supérieurs. Non seulement le regard, mais aussi l'imagination du spectateur est ici pleinement prise en compte. La main tronquée par Holbein est, de ce point de vue, particulièrement intéressante. Appartient-elle à Ève, à Adam, au peintre ? Ou bien au spectateur, qui participerait à la faute au point, peut-être, de laisser les traces de ses dents sur la pomme au premier plan ?

S'attachant à des œuvres qui affichent plus ostensiblement encore un mélange de beauté sensuelle et de signification religieuse, Philippe Morel

revient sur quelques-unes des plus importantes peintures de Parmigianino : la *Madone à la rose*, la *Vision de saint Jérôme*, la *Madone au long cou* et les Vierges de Santa Maria della Steccata. Alors qu'elle pourrait sembler étrangère au propos religieux, l'érotisation des figures féminines de Parmigianino entre au contraire en résonance avec le sens religieux des œuvres, voire dans certains cas le détermine, à travers des thèmes comme l'Incarnation, la maternité, l'amour et le mariage. La chair nue, ou voilée par une étoffe qui en épouse parfaitement les volumes, est l'objet chez ce peintre d'un traitement extrêmement raffiné et varié, qui pourtant ne se résume pas à une simple prouesse artistique. La grâce des corps subtilement érotisés de Marie ou des Vierges sages entre en symbiose avec le contenu sémantique de ces images. Ainsi révélée dans la nudité gracieuse et parfaite de la Vierge Marie, la chair, loin d'être honteuse ou pécheresse comme plus tard pour ses dénonciateurs de la Contre-Réforme, se trouve en quelque sorte sacralisée. La nudité est donc sacrée dès lors qu'en exprimant l'Incarnation, l'amour ou la grâce, elle s'inscrit dans l'histoire du salut.

L'article suivant fait également apparaître une symbiose du nu et du sacré. Itay Sapir se penche sur quelques peintures religieuses majeures de Caravage. Pour chacune d'elles, il s'intéresse au rapport de la nudité avec une difficulté qui a occupé le peintre tout au long de sa vie artistique : la représentation de moments charnières, de moments de transition. Transition de la vie à la mort, ou de la mort à la vie, comme dans la *Résurrection de Lazare*, conservée à Messine, objet particulier de son attention. Cette œuvre se distingue de la tradition iconographique antérieure par un dévoilement sans précédent de la nudité de Lazare : personne avant Caravage ne l'avait peint aussi nu. Lazare sort du tombeau sans linceul, et la nudité devient ici une figure emblématique de l'adhérence de l'artiste au réel. Car la représentation de ce moment infini-tésimal – celui où Lazare se réveille à la vie – passe précisément par la figuration d'un Lazare nu. La nudité fait ici écho à la vérité d'un présent absolu, pure irruption du sacré.

La nudité du Christ, essentielle dans l'art chrétien comme dans l'art de la Renaissance, est l'objet de la section suivante. L'analyse de Maurice Brock nous ouvre les yeux sur la reprise d'un nu antique extrêmement célèbre, le *Laocoon*, dans les représentations non moins célèbres de l'Enfant Jésus par Raphaël. L'auteur étudie cinq représentations de la Vierge à l'Enfant, dont la *Madone d'Albe* et la *Madone de l'impennata*. Loin de se réduire à un pur jeu

formel, cet emprunt de la posture du prêtre troyen pour celle de l'Enfant Jésus – plus ou moins littérale selon les œuvres –, cette incursion du « profane » dans le « sacré » participe au contraire intimement à la transmission du message religieux. En exprimant le pathétique de la prémonition ou de l'annonce de la Passion, cette posture corporelle contribue au caractère profondément religieux de ces œuvres, tout en donnant une tonalité grave aux Madones apparemment riantes de Raphaël. À travers une telle reprise, le nu se trouve ici au cœur d'un processus visuel qui s'apparente à bien des égards à une « condensation », au sens psychanalytique du terme, laquelle rejoue, sous un autre mode, les fonctions déjà exercées par certains attributs symboliques et actions des personnages.

Privilégiant également une approche qui fait émerger les contaminations iconographiques plutôt que leur distinction systématique, Guillaume Cassegrain voit dans le corps nu du Christ mort de la *Pietà* de Viterbe, peinte par Sebastiano del Piombo d'après Michel-Ange, la présence implicite d'une Vénus endormie dans un paysage. En jouant sur des références culturelles bien connues, en l'occurrence une iconographie vénitienne, et en inversant les effets attendus – la Vierge, dans ce tableau, est michelangelesque, virile, et le Christ, selon Guillaume Cassegrain, plus féminin et sensuel, là où on attendrait le contraire –, l'œuvre invite le dévot à opérer une conversion du regard, en se dégageant de l'attrait trompeur du *colorito* du corps du Christ pour suivre le regard de la Vierge, dont les yeux sont levés au ciel, et dont le *disegno* est le garant de la spiritualité. La nudité ambiguë du Christ se trouve, de la sorte, à la croisée d'un débat esthétique et d'un fonctionnement dévotionnel de l'image.

Il s'agit encore d'ambiguïté, et d'une figure christique qui allie féminité et virilité, beauté sensuelle et idées religieuses, dans l'article d'Elisa de Halleux consacré à la signification de l'androgynie du *Christ mort* de Rosso Fiorentino, conservé à Boston. Ce nu androgyne, parce qu'il célèbre la beauté divine comme la chair vulnérable du Dieu incarné, est susceptible de traduire, simultanément, l'humanité et la divinité du Christ. Loin de trahir le propos religieux par son érotisme, il l'exprime au contraire, et dans ses paradoxes mêmes, tout en servant d'appui potentiel à la dévotion. En effet, cette androgynie répond à la double exigence de représenter un Christ d'une grande beauté, apte à élever spirituellement le fidèle, mais aussi proche et touchant, exerçant un impact sur les affects et la piété du spectateur. L'ambiguïté de la nudité, partagée entre beauté érotique et expression de la divinité,

entre féminité et virilité, correspond ici à l'ambiguïté iconographique de cette œuvre : Jésus semble osciller entre la vie humaine, la mort, et la vie éternelle, entre l'affirmation de son Incarnation, de son sacrifice et de sa Passion, et la promesse de la Résurrection et du Salut. La nudité, une fois de plus, est au service de la religion là même où elle paraît le contredire.

C'est également à la nudité christique que s'attache Véronique Dalmasso dans son examen des représentations du Baptême du Christ à l'aube de la Renaissance en Italie, ou, plus précisément, à la beauté du Christ dénudé. En exprimant des réalités spirituelles comme la grâce et le salut, le corps nu sert, ici aussi, le propos religieux. À l'image de celle du Christ, la nudité harmonieuse des néophytes nouvellement baptisés, contrastant avec les corps vieillissés ou mutilés de ceux qui attendent encore le baptême, figure la conversion spirituelle opérée par la grâce baptismale. La nudité est ici intrinsèquement liée au contenu spirituel de l'image, dont elle est le principal vecteur de transmission pour le fidèle.

Cyril Gerbron entreprend, quant à lui, une lecture de l'*Armadio degli argenti* de Fra Angelico – en particulier la scène de la Flagellation –, une œuvre conçue pour être contemplée les yeux clos, par un acte de remémoration créatrice. Cette représentation du Christ flagellé offre des similitudes avec les *imagines agentes* mentionnées par les auteurs de traités mnémoniques – des images qui sollicitent activement le regard. L'effet de réel, surprenant, produit par le corps du Christ tient notamment à plusieurs caractéristiques de sa nudité : teinte et variations chromatiques de la peau, volume des muscles, etc. Des détails qui sont de nature à intensifier la puissance émotionnelle de l'image et qui invitent à une contemplation prolongée et attentive. Ce faisant, la nudité à la fois parfaite et humaine du Christ contribue intimement à la méditation : elle accompagne le moine en prière en facilitant la concentration de son esprit. En outre, le corps du Christ devient un support mnémonique que le regard intérieur suit, étape par étape, du bas vers le haut, depuis les membres les plus humbles et « humains », jusqu'à la tête, siège de l'esprit. Le moine est ainsi guidé dans un mouvement d'élévation spirituelle. On le voit, la nudité, par ses potentialités expressives et son efficacité visuelle, revêt des fonctions dévotionnelles précises.

La dernière partie de ces actes rassemble trois études consacrées aux critiques et aux censures de la nudité. Le pouvoir incontestable des nus peints ou sculptés, déjà largement abordé dans les sections précédentes, y est envisagé

sous un angle différent. Ce pouvoir, souvent subi de manière inconsciente par le spectateur, est mis à jour de manière évidente au moment même où des opérations de censure tentent de l'annuler. Le problème du nu provocant et lascif s'était déjà posé avant le concile de Trente. Au milieu du xv^e siècle, l'archevêque de Florence saint Antonin avait ainsi condamné des images qui offensaient à ses yeux la morale, et notamment les nus. Plus tard, pour citer un exemple célèbre, le *Saint Sébastien* nu et sensuel de Fra Bartolomeo avait été retiré de son emplacement originel, car, selon les mots de Vasari, il « portait au péché celles qui le regardaient ». Mais, avec le concile, la condamnation du nu devient sans appel. L'Église exige alors que les œuvres ne soient « ni peintes ni ornées d'une beauté provocante » (session XXV, 1563). Cette censure s'intensifie par la suite, lorsque la question du nu est analysée de manière de plus en plus détaillée dans la littérature ecclésiastique post-tridentine. Au lendemain du concile, le *Dialogue des erreurs des peintres* d'Andrea Gilio inaugure une floraison de traités destinés aux artistes, qui soulignent âprement leurs égarements et leurs abus et attaquent fermement la nudité.

L'analyse de Marianna Lora révèle comment la censure peut modifier sensiblement la signification d'un nu dans un contexte religieux. Dans son *Allégorie de l'Immaculée Conception* de 1566, Carlo Portelli peint Ève d'une manière absolument originale : grande, séduisante et vue de dos, elle occupe la place souvent assignée au serpent dans cette typologie iconographique. Loin d'être désespérée par la faute accomplie ou honteuse de sa nudité, la première femme expose sans détours son corps nu. Ce faisant, elle devient une véritable tentatrice, pour le spectateur comme pour Adam, et s'oppose de manière nette à la Vierge Immaculée. Cette Ève nue et lascive suscita des critiques immédiates, si vives qu'elle fut – à une date encore inconnue – recouverte d'une peau de bête. Une restauration récente nous permet aujourd'hui de confronter la version originelle à celle qui fut censurée, et de comprendre comment la peau de bête ajoutée transforma Ève en pénitente, dénaturant de ce fait le sens premier que l'artiste avait voulu donner à son tableau.

La nudité du Christ ne fait pas exception : elle n'échappe nullement à la censure post-tridentine. Selon Stefano Pierguidi, la sculpture de Michel-Ange, dans l'église Santa Maria sopra Minerva, à Rome, constitue l'un des rares cas où sont représentés les *genitalia* du Christ adulte. Par excellence sacrée, la nudité de Jésus en arrive pourtant à déranger. De même que les nus de la voûte de la Sixtine, ce Christ fut d'abord recouvert d'un drapé en tissu, puis mutilé de son sexe, pour être finalement à nouveau recouvert, d'un

drap en métal. Une fois encore, la censure n'occulte pas seulement la nudité délibérément choisie par l'artiste, mais elle en voile également la signification profonde. Stefano Pierguidi s'intéresse, pour finir, à la nudité du Christ peinte par un autre Michel-Ange : Caravage, qui, lorsqu'il représenta le Christ nu dans sa *Pala dei Palafronieri*, devint lui aussi une source de polémiques. En dépit de sa portée théologique, le sexe du Christ – jeune et non pas enfant –, dérangea au point que le retable fut ôté de son emplacement d'origine, à Saint-Pierre de Rome.

L'article de Ralph Dekoninck, enfin, analyse les critiques et les dénonciations de la nudité dans la littérature ecclésiastique post-tridentine, et tout particulièrement dans le *De picturis et imaginibus sacris* de Molanus (Louvain, 1570). Si la condamnation du nu est sans appel, les auteurs de l'époque dénoncent aussi, à travers ce thème de la nudité, les déviances d'un art pour l'art. Le problème se cristallise autour du débat provoqué par le *Jugement dernier* de Michel-Ange. La question du nu s'y trouve en effet étroitement rattachée à celle de l'art en général, et en référence immédiate à l'idolâtrie. Après avoir rappelé les origines bibliques et patristiques du lien intime entre idolâtrie et obscénité, et sa présence chez les protestants, Ralph Dekoninck fait apparaître la convergence des enjeux religieux et esthétiques à l'intérieur de la polémique qui s'instaure autour de la séduction de l'art et de la *libido spectandi*. Le débat s'inscrit dans le contexte des Pays-Bas catholiques, dans un univers où se côtoient désormais peinture profane et peinture sacrée.

Support de la piété du spectateur comme de son désir, objet de dénonciations comme de louanges, la nudité sacrée est, de la sorte, au cœur d'une réflexion sur l'art de la Renaissance et sa réception.

Nous souhaitons saluer tous ceux qui ont contribué à la préparation du présent volume. Tout d'abord, nos remerciements les plus chaleureux s'adressent à Zinaïda Polimenova, responsable administrative de l'équipe d'accueil Histoire culturelle et sociale de l'art (HiCSA) et de l'école doctorale Histoire de l'art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Son aide fut déterminante non seulement lors de l'organisation des journées d'études, mais également pour l'édition de cet ouvrage, qu'elle a supervisé. Notre plus vive gratitude va également à Philippe Morel, directeur du Centre d'histoire de l'art de la Renaissance (CHAR) de l'Université Paris I, sans qui ce projet n'aurait pu voir le jour. Nous le remercions d'avoir suivi avec attention et patience les différentes étapes de la réalisation du colloque, ainsi que des présents actes.

Nous remercions également Dominique Poulot, directeur de l'École doctorale Histoire de l'art, d'avoir soutenu ce projet de publication. Les membres du CHAR, et plus particulièrement Joana Barreto, Luisa Capodieci, Cyril Gerbron et Sara Longo, ont précieusement contribué au bon déroulement des deux journées de cette manifestation, et nous leur en sommes très reconnaissantes. Nos remerciements s'adressent aussi aux présidents de séance, qui ont grandement enrichi les débats : Maurice Brock, Giovanni Careri, Michel Hochmann et Philippe Morel. Nous ajouterons un remerciement particulier à Yves Hersant, qui nous a fait le plaisir de participer au colloque avec une communication sur la censure des nus michelangelesques dans la chapelle Sixtine.

Notre gratitude s'adresse, enfin, à Igor Olafs, responsable de la conception graphique de l'affiche et du programme, ainsi qu'au Kunstmuseum de Bâle, à la National gallery de Londres, au National Trust de Kingston Lacy, aux musées de Viterbe et de Messine, aux Gallerie de l'Accademia et au musée de San Marco, à Florence, qui nous ont accordé la gratuité des droits pour la reproduction de certaines œuvres.